

La Relación entre Teoría y Práctica

En "La arquitectura de la ciudad de Aldo Rossi"

Trabajo de Grado
Maestría en Arquitectura
Universidad Piloto De Colombia

Autor:

*Iván Darío Arango Iturregui
Arquitecto*

Director:

*Rafael Francesconi Latorre
Arquitecto*

2016



**Universidad
Piloto de Colombia**
UN ESPACIO PARA LA EVOLUCIÓN

Esta página ha sido dejada en blanco deliberadamente

Contenido

<i>Presentación</i>	4
<i>Motivación</i>	5
<i>Objeto y Finalidad</i>	5
<i>Alcance</i>	6
<i>Precisiones y advertencias</i>	7
<i>Agradecimientos</i>	8
<i>PREFACIO</i>	9
<i>LA MUTUA DETERMINACIÓN</i>	14
<i>PARATAXIS</i>	14
<i>RADICALIZACIÓN Y CONTINUIDAD</i>	24
<i>A MANERA DE CONCLUSIÓN</i>	44
<i>REUNIFICACIÓN DIALÉCTICA</i>	47
<i>TEORÍA Y PRAXIS</i>	47
<i>TRASFONDO DE LA PRAXIS</i>	48
<i>GRAMSCI</i>	60
<i>ARTE Y CIENCIA</i>	64
<i>REACCIÓN</i>	64
<i>EL HECHO URBANO</i>	67
<i>LO CIENTÍFICO DEL HECHO</i>	73
<i>LA VISIÓN DE MUNDO</i>	89
<i>CONTRA LA TABULA RASA</i>	99
<i>LA ANALOGÍA</i>	107
<i>EXCURSO</i>	117
<i>ARQUITECTURA IMPORTA (o La Pertinencia de la Discusión)</i>	117

<i>EPÍLOGO</i>	130
<i>TRABAJOS CITADOS</i>	134

Presentación

LA INVESTIGACIÓN adelantada se propuso una aproximación a los problemas entre teoría y práctica en arquitectura, utilizando como escenario de reflexión *La arquitectura de la ciudad*, (Rossi, 1986) de Aldo Rossi.

Tanto en el ámbito académico como en el profesional, es evidente la grieta existente entre teoría y práctica, la manifiesta ineficiencia en la transferencia de conocimientos y reflexiones al mundo construido; esta primera consideración tiene asiento sobre la observación: que un gran porcentaje de dicho mundo no es producto de los impactos de los heraldos y grandes teóricos de la arquitectura quienes -dado su estatus y sus posibilidades- sí pueden sortear mejor los baches propios del sistema en que se insertan los proyectos urbano arquitectónicos.

Del planteamiento anterior, surgen diversas preguntas y reflexiones, tales como:

¿El arquitecto piensa realmente en arquitectura o lo da por hecho?

¿El arquitecto puede y debe construir su *—qué es arquitectura—*?

¿Cómo concibió Aldo Rossi la relación entre su teoría y su práctica y qué elementos se pueden extraer para comprender mejor esta relación?

¿Qué conceptos y bases generales debería entender y conocer el arquitecto para que esta relación se lleve a buen término? /.../

Cuando los arquitectos explican la obra, por lo general la misma queda embebida en un halo de subjetividad y objetividad, en ocasiones de misterio, que aboga por la capacidad creadora y el genio artístico, que obliga a no detenerse en la prescripción del proyecto sino en la mera descripción de la cual no es posible extraer una idea clara del corpus teórico que origina la respuesta proyectual. Este trabajo se pregunta si dicho fenómeno se debe a la ausencia de un corpus teórico y a la desconexión con lo real, motivo por el cual la labor proyectual está en el extremo del mecanicismo operativo.

Los diferentes esfuerzos del presente trabajo, se encaminan a problematizar y comprender la relación teoría-práctica, a encontrar en el proceso, en clave de Rossi, soluciones a las preguntas planteadas.

Motivación

Este proyecto, surge como producto de diferentes cátedras en el marco de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Piloto de Colombia; de un lado, las, que versaban sobre la investigación, que apuntaban sin embargo hacia la formación del pensamiento filosófico el cual, indudablemente, siempre ha sido vital en el proceso de desarrollo del proyecto arquitectónico, pues aporta importantes herramientas de comprensión del universo, del contexto. De otro lado, y en otro extremo, las cátedras de teoría de proyecto, que pusieron en evidencia los estratos elementales de la disciplina, así como su pertinencia, so pena de ser un ingenuo más en esta multiplicidad de simples construcciones.

En principio, el interés por estas temáticas - bastante distantes entre sí- se decantó hacia el análisis semiótico; en aras de entender y de aportar elementos de comprensión del carácter significativo de la arquitectura, se evidenció que esta problemática del significado y del significante en arquitectura es especialmente agobiante para el profesional (mucho más que para aquel que habita y no proyecta), razón por la cual, siguiendo esta reflexión, aparece la relación entre la teoría y la práctica como núcleo central del problema del significado,

donde el mismo no obedece a las leyes externas, sino a la lógica interna del hecho arquitectónico, a su coherencia.

Así pues, parece pertinente una reflexión de las relaciones internas que se han comentado, con el fin de dar un empuje positivo que tienda a la modificación de la común e ingenua visión del arquitecto subjetivista, que lo lleva a no tener problema alguno en adoptar como leyes refranes como: *“el cliente siempre tiene la razón”*.

Objeto y Finalidad

El objeto de este trabajo es el proyecto de arquitectura, razón por la cual los diferentes capítulos van orientados a comprender su lógica interna, que, según se plantea, yace en la relación teoría-práctica. Es en este sentido que, a lo largo del trabajo, se lleva a cabo un pensar la arquitectura por medio de la disección de los modus operandi de Aldo Rossi.

La pretensión no es declarar posiciones únicas o establecer verdades acerca del arquitecto italiano –ni tampoco ligarlo determinadamente a alguna facción o modo de pensar particular-, es ante todo la de evidenciar relaciones y comprender, a la luz de otras formas de conocimiento, aquellos aspectos que

esclarezcan, hasta donde sea posible, la relación entre teoría y práctica.

Se busca de esta manera hacer un aporte, desde la teoría, que no quede como simple especulación y desligada de la práctica, todo lo contrario: que sus aportes puedan ser utilizados como herramientas de comprensión interior para el arquitecto, sin alardes de suficiencia absoluta en ningún sentido, es decir, una visión diferente del problema de la nombrada relación, exponer su pertinencia, responder preguntas importantes y establecer, por otro lado, interrogantes para el futuro.

Partiendo de lo anteriormente expuesto, este trabajo se sitúa en la pregunta acerca de la científicidad y la autonomía, y quiere comprender *cuál es el papel del alegato de autonomía de Rossi, en la relación teoría – práctica, y su idea de científicidad.*

Alcance

En el título se ha aclarado que la investigación trata de la *relación entre teoría y práctica en “La arquitectura de la ciudad” de Aldo Rossi*, por esta razón, el punto focal del discurso será ése. Así, el libro aludido aparece como fuente de indagación y a la vez como un lugar para comprender mejor a ese autor, su forma de

operar, las obras que cita, los proyectos que analiza, etc.

Las siguientes reflexiones no serán acerca de teoría de proyecto, serán de teoría de arquitectura (aclaración necesaria ésta, ya que el trabajo se adentra en escenarios diversos y posibles en el terreno arquitectónico debido a la teoría y sus posibilidades epistemológicas -cosa que no sucede en la misma medida en la teoría de proyecto- en este sentido, teoría y práctica son una y la misma cosa.)

Establecer los orígenes de su pensamiento es fundamental aquí: por medio de la revisión de su contexto disciplinar y, posteriormente, de las múltiples influencias a las que estuvo sometido, para intentar determinar sus reacciones y poder, así, obtener conclusiones parciales.

La lectura de diferentes textos y su presentación en este documento no pretende delimitar un marco teórico de Rossi, ni asume que los mismos formaron parte de la formación de sus teorías y formas de operar. Lo que se ha buscado, específicamente en el capítulo llamado Radicalización y continuidad es comprender cierto momento o estado del arte de la arquitectura, razón por la cual se acude a textos considerados clásicos del urbanismo. A este respecto se podrá argüir que los mismos no corresponden necesariamente a los intereses del

presente trabajo, sin embargo, su presentación busca justamente indicar o reconocer el importante punto de inflexión del momento, a la luz de una disciplina que se compacta y hegemoniza y otra que busca su razón de ser. En aras de comprender la posición que en su momento asumió Rossi (autonomía) frente al universo de disciplinas, estas lecturas ayudan a entender y localizar su reacción.

Será de suma importancia la búsqueda de las lógicas de operar en Rossi, sus mecanismos, y poder encontrar en el interior de los mismos, información relevante que permita dilucidar la relación teoría-práctica.

Por último, se espera poder aportar conclusiones que enriquezcan en alguna medida el proyecto de arquitectura desde la teoría. Dado que el presente trabajo se propone desde la hermenéutica, hay que hacer ahora una aclaración: no será raro el ir y venir en diferentes momentos sobre temas fundamentales, al punto de llegar a dar la impresión de demasiadas redundancias; dicha actitud obedece al estilo del expositor y en muchos casos lo hace a propósito. En el círculo hermenéutico que se plantea es vital la constante discusión, por tal motivo (aunque *La arquitectura de la ciudad* (Rossi, 1986) es la fuente en que se hallan las claves del trabajo) concurren al recinto diferentes autores, unos

que han estudiado a Rossi, y otros que poseen relevancia en la temática específica.

Precisiones y advertencias

No existe ninguna teoría o reflexión que tenga la capacidad de abarcar todo el abanico de posibilidades dadas en un campo cualquiera del conocimiento. Este trabajo plantea en buena parte esa premisa, lo real no es conocible más allá de los fenómenos con los que componemos la realidad, por lo tanto, propone únicamente un ángulo diferente de una problemática en la que no falta la discusión, por lo que no pretende establecer una única posición. No hay necesidad alguna de equiparar punto a punto la teoría a la práctica; si bien por momentos parecen una misma cosa, en otros escenarios sus contradicciones son completamente necesarias, por lo que este trabajo no busca reivindicar en ningún caso algún tipo de relación utópica o perfecta.

Finalmente, este trabajo no busca generar polémicas innecesarias o atacar algún tipo de posición, busca más bien revisar la pertinencia de una discusión y aportar desde el análisis, con fundamentos epistemológicos, ideas y reflexiones pertinentes que, o tienden a dejarse a un lado o son hábilmente esquivadas por los arquitectos; por tal razón, se aboga en últimas

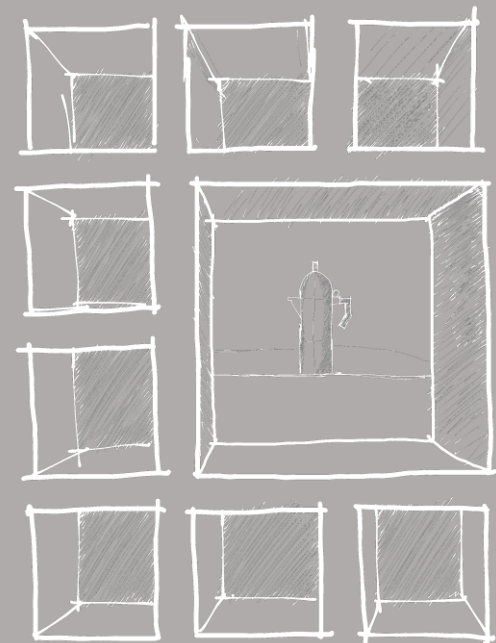
por la necesidad de dar sentido a un discurso sensato y de pretensiones acotadas. Es también debido a ello, que los presentes escritos se adhieren a lo planteado por Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-Philosophicus*: “lo que en cualquier caso puede decirse, puede decirse claramente y de lo que no se puede hablar, hay que callar la boca.”

Agradecimientos

- a la comunidad académica de la Universidad Piloto de Colombia, su aporte en la generación de un entorno saludable y grato para la investigación ha hecho de la experiencia investigativa un proceso de crecimiento personal.

-Extiendo mis agradecimientos, muy especialmente al profesor, Arquitecto Rafael Francesconi, el tiempo dedicado, así como sus observaciones y confianza han sido invaluable, al profesor Plutarco Rojas, las discusiones y los temas tratados en sus clases han demostrado ser fundamentales para este trajo, y, en general al cuerpo docente de la Maestría de quienes el apoyo no ha sido poco.

A la familia.



PREFACIO

“Si se quiere pensar algo como aquello que es, debe pensarse necesariamente como diverso de todos los demás. Identidad y diversidad van juntas siempre e indisolublemente”
(GADAMER, 1977, pág. 89)

“*L*A ARQUITECTURA DE LA CIUDAD”,

de Aldo Rossi, es un libro en el que es posible entrever dos condiciones: 1., que, por la forma en que está escrito (el estilo literario propio de Rossi y la falta de aclaraciones en diferentes puntos vitales) resulta de difícil comprensión, es decir, entenderlo en su justa dimensión, el poder extraer de él con seguridad herramientas de proyecto; 2., que, dada la anterior característica (un libro que goza de fama mundial y se le reconoce su aporte a la teoría de la arquitectura) es tomado comúnmente como algún tipo de literatura para arquitectos o es visto como críptico y salido de contexto. Por otra parte, de la misma forma que plantea Rigotti¹, (Raffa, 2010) el libro en cuestión es más una cierta búsqueda en pos

¹ Raffa, citando a A.M. Rigotti, Malas lecturas. Em: Block 3 (1998), pág. 80.

de organizar claramente una disciplina que una muestra fehaciente de resultados sistemáticos.

Dicho lo anterior, es importante hacer una precisión conveniente: Este trabajo, a pesar de su nombre, no es un análisis de *La arquitectura de la ciudad*, es más bien el reconocimiento de la obra capital del arquitecto italiano: En ella se expone su visión de la arquitectura de forma extensa y acorde con los intereses del trabajo. Tampoco será raro encontrar en estas páginas citas y revisiones, tanto de estudiosos de la arquitectura como también de otras disciplinas, *Moneo, Bonfanti, Luque Valdivia entre otros.*, aportan información valiosa para entender la relación entre teoría y práctica en *La arquitectura de la ciudad*.

Aparentemente, en el centro de las múltiples problemáticas asociadas a la relación entre teoría y práctica en arquitectura, está la visión del mundo y la realidad que tiene cada cual, ya sea el arquitecto, la escuela o finalmente el usuario. Este trabajo profundiza en la relación entre la teoría y la práctica, su constante disociación a la luz de la noción de realidad, que se nos plantea en general como una división entre el trabajo intelectual y el material. “*La arquitectura de la ciudad*”, de Rossi, servirá como fuente de elementos teóricos que podrán ser contrastados con el grueso de su obra en busca de relaciones lógicas y causales.

La obra Rossiana no ha constituido una opción aleatoria, más bien obedece a estudios previos que indican cómo sus aportes a la teoría de la arquitectura, siendo significativos, legan elementos valiosos para entender la temática objeto del presente análisis, por otro lado, en Rossi parece existir una inusual coherencia entre la teoría y la práctica.

De manera constante -y de forma metodológica-, el texto se plantea una lectura y análisis contrastado, es decir, si bien *La arquitectura de la ciudad* está en el centro de la discusión a manera de fuente de conocimiento, también lo estarán diferentes autores que permiten comprender mejor cierta temática, criticar alguna posición o simplemente comparar, de tal manera que (aunque este trabajo llegue a conclusiones individuales) el lector pueda -al igual que al escribir este texto- encontrar en la lectura comparada una (otra) forma de comprensión de un tema particular.

El abordaje discursivo de los temas de interés -y la posibilidad de que los mismos conduzcan al desarrollo de nuevas posiciones y direcciones- está planteado a la manera del círculo hermenéutico de Gadamer: “no es posible negar que se da inicio parcial a la discusión partiendo de ciertas ideas, juicios y prejuicios, preguntas más que afirmaciones: penetraremos en el círculo de comprensión, uno que se amplía concéntricamente cuando la reflexión, la comparación y el análisis

conducen hacia cierta síntesis, que no es más que la finalidad misma de lo que nos reúne, presentar unas estructuras de sentido que invitan y hacen pertinentes ciertas preguntas y que abren, sin duda, el horizonte de posibilidades que da sentido a estas cosas. Este sentido es una decodificación en el amplio sentido Aristotélico, es decir, el des-cubrir la estructura que subyace, no sólo en el tema de reflexión, sino de aquellos con los que se dialoga (Rossi), un ir de lo superficial a lo profundo y sintáctico por medio de la comprensión de las partes; al final, el círculo hermenéutico consiste en que las partes dan sentido al todo y el todo da sentido a las partes.” (GADAMER, 1977)

Los diferentes capítulos tienen cierto orden lineal y han sido pensados para ser leídos de esta manera y en aras del buen desarrollo de la exposición, algunos de ellos, no sobra anotarlos, han sido de difícil localización; Parataxis, por ejemplo, constituye un texto que hace las veces de argumento inicial, sin embargo, encaja bajo esta misma distinción en pleno nudo discursivo. Los demás ensayos son consecutivos -y en algunos casos parecen apartarse del centro de la discusión- con el objetivo de penetrar cierto(s) asunto(s) de interés particular y pertinente, de igual forma se han incluido algunos excursos, a manera de piezas que, sin ser completamente vitales, encajan en la estructura del texto general y proponen una visión

paralela o simplemente complementan o extienden argumentos y explicaciones.

Anticipando la línea discursiva planteada en este trabajo, es posible decir que se reconocen ciertas grandes influencias en Aldo Rossi, a saber: Las académicas, las de tipo ideológico, las provenientes del clima, las del momento por el que pasaba la ciudad del movimiento moderno y la interpretación que de la misma hicieron la arquitectura y el urbanismo; de esta especial dimensión, es necesario tomar atenta nota de las particulares condiciones de la Italia de la posguerra: el anti-intelectualismo propio del fascismo y la tendencia a lo monolítico en las expresiones de la cultura y del estado. En este sentido, el discurso que se ha adelantado, ordena, de acuerdo a estas influencias, lo que se consideran reacciones lógicas y premeditadas que pueden confluir en temas específicos, como la necesidad de científicidad; el volcarse hacia la ciudad como objeto de estudio y el desarrollo de herramientas coherentes capaces de interpretarla en su justa dimensión. De la influencia socio-política, surge una clara relación entre la teoría del reflejo, la inversión entre estructura y superestructura, una visión compleja del problema de ciudad y el rol que debería asumir el arquitecto. Rossi se plantea como un importante lector del momento, que logró recoger de manera sintética las inquietudes de un campo del conocimiento del que no se había logrado definir con claridad sus límites y

posibilidades -arquitectura y urbanismo-. En las reacciones y grado de coordinación del arquitecto italiano, se evidencia una visión de mundo que es rastreable y construida. Dadas estas reacciones, se delinea el desarrollo de una serie de herramientas y conceptos que hacen posible trasponer: primero, la interpretación que se lleva a cabo de la realidad hacia una teoría y de ésta a una práctica. Así, “Asume un papel positivo y activo- , declara y asume la autonomía no total de la arquitectura, -su nivel de autonomía está en relación con la científicidad sobre la que se asiente y advierte que en arquitectura existen hechos reconocibles, transmisibles, permanentes, medibles y posibles de enunciar (el hecho urbano) - reconoce el valor de la historia y del pasado, por lo que busca el concepto y la herramienta capaz de su comprensión lógica y su transposición-, rescata el Tipo como enunciado lógico formal, anunciando así una visión formista,- desarrolla la teoría analógica, capaz de controlar la transposición de información en el tiempo y reconocida no únicamente en el tipo (contextualista).” (García Moreno, 2016) El anterior orden de ideas permite categorizar a Rossi dentro de cierta visión de mundo. Y, segundo, se advierte una relación teoría y práctica y unos grados de coordinación posibles gracias a la dialéctica, una que asume condiciones de una manera selectiva, que escoge y filtra aquellos elementos entre los cuales generar un diálogo, es decir, su pertinencia.

Aunque en cierta medida el trabajo que se presenta puede ser leído por apartes, se espera que una lectura ordenada reconozca la argumentación de una serie de planteamientos, todos importantes pero dominados por dos preguntas centrales: Una: *¿Cuál es el andamiaje teórico-práctico que ha hecho, tanto del pensamiento de Rossi como de su obra, paradigma de relación entre dichas partes?* Dos: *Cuál es el papel del alegato de Rossi de autonomía en la relación teoría – práctica, y su idea de científicidad.* Preguntas que, aunque aquí puedan parecer tardías, han estado constantes en la elaboración del presente trabajo y de las que se espera permanezcan frescas en el lector a lo largo de las páginas, puesto que se relacionan con uno de los problemas que motivan esta investigación: *el poco reconocimiento social del diseño* y ayudan a comprender el rol de la autonomía dentro de dicha problemática, de tal forma que es posible sostener que ***la autonomía redimensiona las expectativas y los alcances del proyecto arquitectónico***, de tal manera que se espera entender y exponer, la ruta que siguió el arquitecto italiano, así como el porqué de las herramientas y conceptos que desarrolló en su viaje por la teoría y práctica.

Los primeros capítulos están enfocados en comprensión de dichas preguntas y en preparar respuestas, las cuales, dentro del proceso han seguido de manera lógica a la argumentación hermenéutica, a su vez existen hipótesis y algunas

tesis parciales, como elementos que conforman una única propuesta, encaminada finalmente a comprender mejor y de un modo más profundo los avatares de una relación en constante cambio, una formulación y reformulación que parece ahora necesaria.

La presente temática no es en absoluto ajena a la discusión académica, lo es un poco más, se podría decir, dentro del campo de la consultoría y del diseño. Acerca de Rossi se hallan gran variedad de ensayos y escritos que analizan su obra y buscan comprender su pensamiento, ensayos como los escritos por Moneo (*La idea de arquitectura en rossi y el cementerio de modena*, 1992), Bonfanti, (*Elementos y Construcción. Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi*, 1992) o Daniel Vitale (*Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi*) pasando por escritos como *La ideología de la Forma* de Vincent Scully y *Las casas de la memoria* de Peter Eisenman , gozan de carácter atemporal, por su parte, la obra de Rossi, hoy reivindicada en cierta medida ha demostrado pertinencia pues sus principales alegatos y reclamos siguen vigentes, no solo porque siga siendo estudiado, sino porque la ciudad que prometía el movimiento moderno no ha sido exitosa y en esta medida, su visión particular del problema de la ciudad, la forma de afrontar dicho objeto obliga una revisión cuidadosa.

Trabajos posteriores como el realizado por Luque Valdivia titulado *La ciudad de la arquitectura* (1996) se han posicionado en el ambiente de la teoría que se interesa por comprender, en este caso, *La arquitectura de la ciudad* (1966), en su análisis extenso, propone una relectura de la obra de Rossi, en búsqueda de comprender las *Posibilidades y límites de una ciencia urbana autónoma*. La exposición, parte comprender, como se hace a continuación, el contexto de su pensamiento, para posteriormente dar paso a avatares más prácticos de la práctica urbana según la teoría de Rossi.

En los últimos años no se ha detenido la producción de conocimiento ligado a la persona de Rossi, y en general a su forma de afrontar el problema de la ciudad y la arquitectura, así, se encuentran estas temáticas tratadas desde enfoques más diversos como evidencia de la necesidad de su complejidad, una que no se limita a lo estrictamente urbano o proyectual, sino que se adentran a comprender aspectos más íntimos que no necesariamente aparecen evidentes en los trabajos anteriormente comentados, ejemplo de esto es (*Lógicas de la arquitectura (Precisiones críticas al contextualismo en Pepper, Rossi y Munford)*, 2016) de Beatriz García Moreno, quien pone sobre la mesa lo importante de la cuestión filosófica, así como de la visión de mundo en las formas de operar en arquitectura.

LA MUTUA DETERMINACIÓN

Parataxis

(...) “la actitud eminentemente teórica de los arquitectos en torno a Rossi, constituye un extraño fenómeno cuyo eco, amplio en estos momentos en Italia, no puede por menos que extrañarnos.”
(Moneo, 1973, Pág. 35)²

EL ARQUITECTO ITALIANO ALDO ROSSI, nació en Milán en 1931, estudió arquitectura en el Politécnico de Milán, donde obtuvo su título profesional, fue profesor de composición y diseño en la misma ciudad, así como en Zurich y en el Instituto Universitario de Venecia. La mayor parte de su obra escrita ha sido publicada por diferentes editoriales, especialmente *La arquitectura de la ciudad* (1966), que no ha dejado de ser distribuida desde su primera edición, su producción arquitectónica puede ser encontrada en buena parte de Europa y Estados Unidos.

No es poca la evidencia del uso que Rossi hace de otras disciplinas, como la arqueología, la

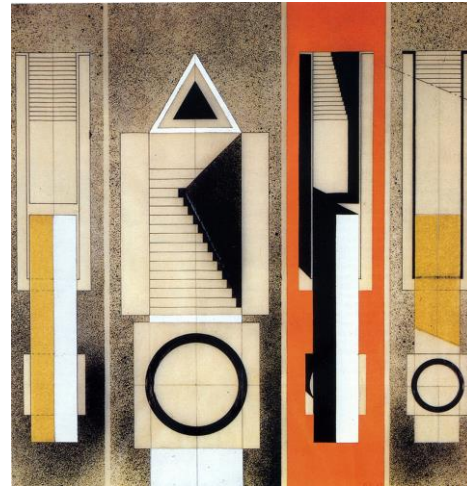
antropología, la geografía, la lingüística, con objeto de profundizar en los temas propios del fenómeno humano del cual se ocupó; aun con esto, un aspecto especialmente importante en la teoría de Rossi es la inclusión (en medio de la apuesta que hace por la autonomía) de una reflexión profunda acerca de las bases de la disciplina y su fundamental rol en el devenir de la sociedad, esta apuesta se verifica en la delimitación de herramientas y conceptos propios de la arquitectura: una forma de ver desde adentro

² Ensayo de Rafael Moneo titulado LA IDEA DE ARQUITECTURA EN ROSSI Y EL CEMENTERIO DE MODENA, recogido por Ferlenga en ROSSI, Escritos críticos.

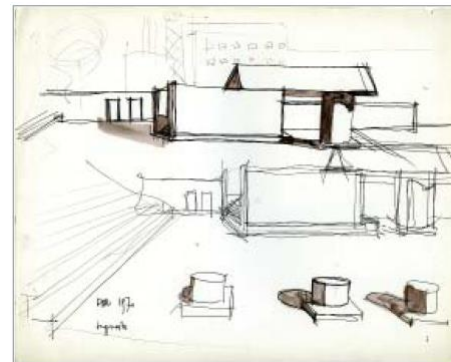
diferente a lo acostumbrado en sus tiempos, el ver desde afuera.

El presente capítulo se divide en dos partes: la primera, *Parataxis* y la segunda, *Radicalización y continuidad*. Se analiza, en cada caso, el enfoque metodológico y la capacidad de sintonía del pensamiento plasmado de manera más o menos precisa en *La Arquitectura de la Ciudad*, y la postura adquirida por Aldo Rossi en medio de un clima en el que brilla el carácter diferencial y radical, de un lado, y de otro lado, el de continuidad dentro de los parámetros del urbanismo italiano de la postguerra. El análisis comparado de los que, para efectos de este trabajo, se han considerado como escritos de importancia capital en los mismos temas que interesaron al arquitecto italiano, tiene por objeto una exposición del por qué Aldo Rossi y su libro magistral pueden y deben ser considerados fuente valiosa de reflexión en lo que a teoría y práctica se refiere.

El autor de *La arquitectura de la ciudad* expresa sin duda una crítica directa al movimiento moderno, que no se limita a artículos o aspectos puramente teóricos sino al proyecto que para Rossi es la ciudad; aunque sus palabras son positivas y constructivas, en el prefacio a la segunda edición italiana, escribiría: *“en este estudio de la arquitectura que considera y crece sobre todo su pasado, ocupa preeminente lugar la meditación sobre la teoría de la arquitectura del*



1. Aldo Rossi, *il triangolo in architettura*. Studi per il Monumento di Segrate 1967 Aldo Rossi. . Recuperado de: www.artnews.org/giomarconi/?exi=11105



2. Aldo Rossi, *Monumento a los partisanos*, Segrate, 1970. Aldo Rossi. Recuperado de: *Sistemazione della piazza del Municipio e Monumento*

Movimiento Moderno; por ello este libro constituye también una valoración del legado del Movimiento Moderno en arquitectura, por cuanto esta herencia tiene gran significado.” (Rossi, 1986, pág. 41), pero, como se ha anotado, no se limitó a las cuestiones teóricas, sino al proyecto arquitectónico, donde se refleja un afán por materializar sus postulados.

“Están ausentes pues hasta el momento en Rossi, las ventanas corridas horizontales o verticales, por ejemplo, y también las grandes superficies vidriadas. Con lo cual viene a faltar uno de los estilemas más evidentes introducidos por la arquitectura moderna, que es constitutivo por ejemplo del léxico de Gropius, el cual no obstante (y no sólo en la casa de Ronchi que tanto recuerda a las casas para los maestros de Dessau) constituye una de las referencias legibles de la arquitectura de Rossi.” (Bonfanti, pág. 17³)

Siguiendo a Moneo, se advierte un hincapié en el rechazo a los aspectos estrictamente figurativos de la arquitectura, en búsqueda de descubrir y comprender los principios que rigen la disciplina y los modos de incorporar el conocimiento al proceso proyectual, es en este sentido que Rossi se atreve a alegar por la autonomía, demostrando su

especificidad y las diferencias de base con la pintura y la escultura, incapaces, en esencia, de afrontar el problema del espacio y la habitación.

En aras de reconocer los principios de la arquitectura y su naturaleza, Rossi rescata sin dudar el carácter atemporal de la ciudad, no existirá pues distinción alguna entre la ciudad del pasado y la del presente, son parte del mismo proyecto colectivo, *siendo propio de la ciudad su carácter de permanencia en el tiempo*, visión, que demostrará toda su pertinencia más adelante y se convertirá en el marco de posibilidades de los hechos urbanos y el tipo. (Rossi, 1986, pág. 218)

No resulta atrevido pensar que los grados de abstracción a los que llegó Rossi responden en cierta medida a la necesidad de coordinación entre la teoría y la práctica. Bonfanti, aunque describiendo formalmente su arquitectura, no comete un error al compararla con una parataxis, es decir, una coordinación entre los elementos que componen un todo, a diferencia de la yuxtaposición o la subordinación no existen en

³ (Furlenga, 1992)

aquella grados de dominancia, los elementos juegan y se unen por nexos, sin pausas, continuos, en una forma de operar aditiva y respetuosa de las características individuales de cada parte. Esta particular forma de operar se distingue con facilidad en el monumento a los partisanos en Segrate, (figura 1 y 2) en el cual los elementos que componen cada una de las partes se adicionan y sobreponen generando relaciones claramente definidas entre ellas.

Lina investiga y Mario diseña, es igual que decir, *Mario diseña y Lina investiga*, obsérvese que no solo son intercambiables sino continuos, además de autónomos, dado que también es posible decir: *Mario diseña*, sin que cambie el sentido del todo o una de las partes pierda el sentido, cada parte tiene completud.

Esta concepción de los elementos que tienen autonomía, reconoce características propias a cada parte y es, justamente esta autonomía la que dificulta la dominancia de unas sobre otras, de allí que se unan por nexos, como la arquitectura de Rossi, elementos que se adicionan y se respetan. Esta característica, si bien es visible como común a su obra, (*observable en el traspaso del dibujo al proyecto y del proyecto al dibujo y evidente en*



3. Construyendo la ciudad, Aldo Rossi. Oleo 1978. recuperado de: www.moma.org/collection/works/82123?locale

*muchos de sus esquemas, imagen 3)*⁴ es especialmente clara en su proyecto para la Plaza del Ayuntamiento y para el Monumento a los partisanos en Segrate, 1965. Imágenes 1 y 2.

⁴ La imagen 3 no es el proyecto arquitectónico, es una representación artística que evidencia importantes cuestiones proyectuales, y las relaciones entre los

elementos que lo componen. Compárese este dibujo con la imagen del proyecto en la página 63, y las imágenes 4,5,8 del presente capítulo.

Este nivel de abstracción o simplificación formal, guarda estrecha relación con la concepción teórica que Rossi encontraría en Boullée, sin duda una visión formista⁵ del problema arquitectónico que esconde, bajo una fachada de simpleza, cierta riqueza innata que realmente compromete los límites de lo autobiográfico, como bien anotó Bonfanti: *“precisamente porque son simples y regulares. Una tautología que, como todas las que están compensadas por semejante grado de evidencia, encierra, a mi parecer, de manera tácita una precisa argumentación.”*⁶ (Bonfanti, 1992) He aquí una argumentación que hace el proyecto de arquitectura y el uso de las formas simples, diferenciadas y autónomas a manera de citas, como analogía metodológica a la citación científica, que corresponde a la suma del conocimiento, pues dichas formas están lejos de ser una invención, ellas preexisten y son trasladadas al proceso de proyecto en reconocimiento a aquello que las hace permanentes, la labor se centra en la coordinación y en los cambios que sufren las partes y el todo sin restar complejidad a una estructura que sienta sus bases sobre el conocimiento asociativo, es decir, la analogía.

⁵ El Formismo, según los planteamientos de Pepper, una visión de mundo que se fundamenta en la metáfora raíz de la similitud, de tal forma que gran parte de la actividad

cognitiva se centra en el establecimiento de distinciones. (Pepper, 1972)

⁶ Bonfanti ve estas formas simples a manera de citas por exceso.



4. Pilotes en Gallarate, Aldo Rossi. Nesos. recuperado de: www.flickr.com/photos/nesos

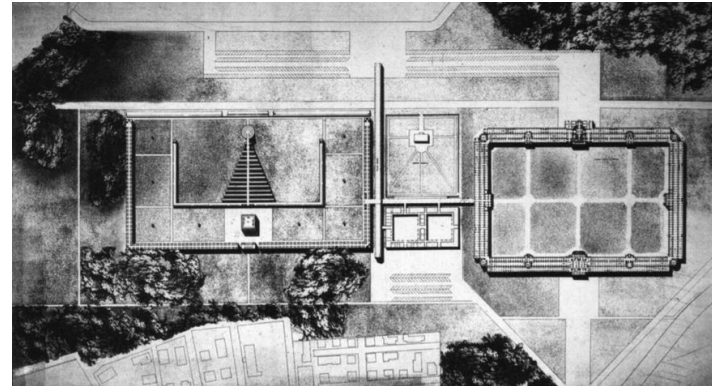


5. Pilotes en Gallarate, Aldo Rossi. Nesos. recuperado de: www.flickr.com/photos/neso

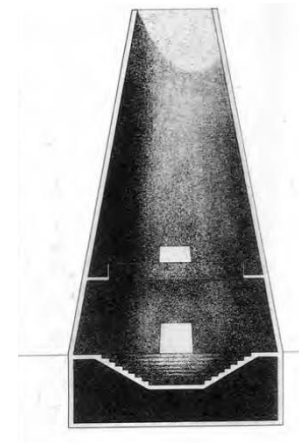
Sale a la luz la coherencia entre la teoría, la crítica y la práctica, por un lado, el desarrollo de una arquitectura que conlleva un mensaje claro en respuesta crítica a la reducción formal del Movimiento moderno en función de los valores estrictamente plásticos -de una visión del proyecto moderno individual, aislada-; Rossi no haría uso del repertorio propio del movimiento moderno en un rescate de los principios elementales de la disciplina, hace énfasis en el carácter colectivo y civil que posibilita el hecho urbano. (Moneo, 1992, pág. 54).⁷ Tómese como ejemplo de esta condición las imágenes 4 y 5 (pág. 18) de Gallarate, proyecto en el cual Rossi utiliza los pilotes como elementos indispensables del conjunto compositivo, mismo caso del cementerio de San Cataldo, (imágenes 8 y 9. Pág, 20,) donde estos no aparecen como excusa para generar ventanas corridas de lado a lado de la fachada, sino que siguen una lógica diferente, rastreable, si se puede decir en el pasado.

En esta misma línea de acción, pone en armonía importantes concepciones teóricas de profundas bases sociales, políticas y artísticas, traducidas en herramientas y enunciados que harían posible la transposición de información, y haciendo más comprensible la dimensión espacio-temporal de la

⁷ En las imágenes 4-5-8-9 del Gallarate, Aldo Rossi, utiliza largas líneas de columnas como pilotes propios del lenguaje



6. Cementerio de San Cataldo, Modena. 1971. planta general, a la derecha el cementerio de Costa, en el centro el cementerio judío y los elementos de la entrada como unión. recuperado de: www.studyblue.com/notes/note/n/lecture-16/deck/148



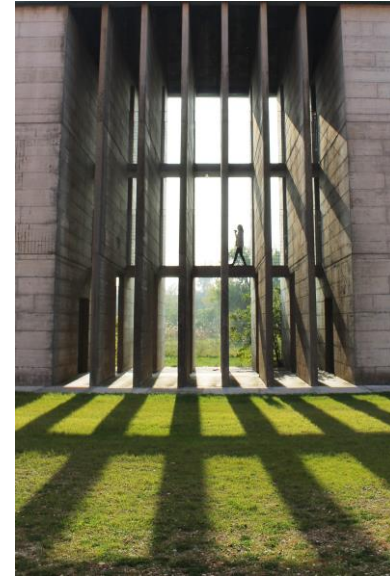
7. Cilindro en el cementerio de San Cataldo de Modena, Aldo Rossi. recuperado de: *What Remains of Man – Aldo Rossi's Modena Cemetery*. Eugene J. Johnson. *Journal of the society of Architectural Historians*. Vol 41

moderno, sin embargo, en este caso no pretenden liberar la fachada por medio de un voladizo.

arquitectura, la analogía sería una respuesta de fiel impacto en el proyecto arquitectónico de Rossi.

La crítica a la que se hace referencia ha sido definida por Vincent Scully en su ensayo "Ideología de la Forma": *"Así es también para Rossi. Y así se convierte en un gran arquitecto. Podemos observar el proceso que se da en sus dibujos. De ahí en adelante desprecia la teoría funcionalista y la determinación mecánica del Movimiento Moderno. En realidad, es mucho más duro con el modernismo que la mayoría de los críticos posmodernos, que ahora tienden a considerarlo simplemente como otro estilo. Rossi lo ve como un enemigo despreciable: hipócrita, sentimental, moralizante, lleno de justificaciones toscas en un nivel «pequeño burgués». Por lo tanto, sus proyectos y sus edificios son creados «no para resolver una función determinada, como creían los funcionalistas, sino para admitir muchas. Es decir, para permitir todo lo que de imprevisible hay en la vida.»* " (Scully, 1996, pág. 139)

No es, pues, únicamente una parataxis o coordinación, llevada a los aspectos formales de la arquitectura, sino que busca la sintonía general del corpus teórico de Rossi, que ya habría sido anunciada anteriormente por una de sus importantes influencias: Argan. *"En el concepto del espacio arquitectónico, desde el Barroco hasta nuestros días, aclara que el término praxis no*



8. Pilotes, cementerio de San Cataldo. Aldo Rossi.
Victoriam011, recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/29901044@N05>



9. Pilotes, Cementerio de San Cataldo. Aldo Rossi. Photographer,
recuperado de: www.flickr.com/photos/wliow

equivale simplemente a "práctica" sino que su alcance es mayor: no se refiere solamente al "ejecutar" sino al "obrar" del hombre. (Argan, 1961, pág. 103).

Es posible, por ejemplo, verificar no solo la importancia de estos grados de coordinación sino su puesta en práctica en el análisis que lleva a cabo Peter Eisenman, en "*Diez edificios canónicos*" del cementerio de San Cataldo, así como recurriendo una vez más a Rafael Moneo, en el análisis que hace del mismo proyecto en "Inquietud teórica y estrategia proyectual, (2004)".

Eisenman, antes de analizar el proyecto como tal, no duda en explicar que es en el cementerio donde se materializa *La arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi, (Eisenman, 2008, pág. 179), por lo que, en general, las características formales de la arquitectura de Rossi pueden bien ser vistas desde diferentes dimensiones, cada una de ellas verdadera, *la crítica, la argumentación formal, la exploración tipológica*, entre otras, la elección que hace de las formas elementales no es, como se verá más adelante, una forma de argumentación, sino que hacen las veces de arquetipo, (...) "*La forma cúbica del proyecto turinés y la forma triangular extruida apoyada sobre una columna de sección circular de su monumento a los partisanos de Segrate ejemplifican su interés por formas reducidas a sus arquetipos geométricos.*"(imagen 2 pág., 14) (Eisenman, 2008, pág. 181). No se

puede descartar, pues, que Rossi hiciera uso de estos arquetipos geométricos, estando al tanto de que los mismos constituyen parte del inconsciente colectivo (Jung, 1970, pág.65-66), la memoria, el locus.

El uso del tipo por parte de Rossi, y la tipología como momento analítico, formó parte de un modus operandi que conecta el interior de la arquitectura como disciplina con la realidad de contexto, (...) "*Rossi, imagina la tipología como elementos estándar que no tenían escala y que sólo adquirirían significado cuando se tendían en un contexto determinado.*" (Eisenman, 2008, pág. 183), estos elementos que pueden tener carácter tipológico son repetidos constantemente por Rossi, quitándoles, como anota Eisenman, su iconicidad, *vaciándolos de sentido* -uno que adquirirían únicamente en cierto contexto determinado-, o no tener, por otro lado, más sentido que el de hacer parte de un conjunto.

El cementerio de Modena plasma, más que una manifestación, una prolongación de *La arquitectura de la ciudad*. Si el libro presenta una serie de postulados teóricos, la obra construida manifiesta la posibilidad del traspaso analógico entre realidades; Rossi saca los elementos comunes de su lugar común y, al localizarlos en un contexto diferente, pierden su significado, pasan por lo abstracto, como formas, lo que obliga a una resignificación. Para Eisenman, esta particularidad los hace no sólo formales sino textuales.

Esta es una crítica formal y tipológica de Rossi, una de las dimensiones en las que se localiza su obra; en él los elementos pierden su escala, son formas y tipos (*de los que trataremos más adelante*), el cementerio, así, no es más que otra ciudad, una para los muertos, como otra es para los vivos, los nichos de los osarios son ventanas, la forma de la fosa común parece una torre industrial (Eisenman, 2008). No se advierte aquí la invención de las formas, sino una constante reinterpretación de los mismos elementos que se han mantenido en el tiempo y, por esta permanencia, son constitutivos de la ciudad; Rossi puede, en realidad, jugar hábilmente con elementos que hacen parte de un léxico constante, un repertorio que, siendo preexistente, ve la génesis de sus posibilidades en la teoría; su mera consideración como parte de una nueva realidad, pertenece al plano teórico.

La lectura que Moneo hace de la obra de Rossi, ofrece una visión completamente distinta de la que llevarían a cabo tanto críticos como seguidores; la revisión general que realiza, presenta a un Aldo Rossi mucho menos estricto en el seguimiento literal de los postulados teóricos y más cercano al encontrar y rescatar, siempre, la esencia de cada arquitectura, su raíz. Esta libertad -difícil de percibir leyendo al propio autor- resulta vital para su comprensión, ya que transmite y refleja la delicadeza del equilibrio entre la *autonomía* y la

heteronomía, que es, sin más, un cierto nivel de lo real. Diferentes autores, desde Platón, pasando por Tomas de Aquino hasta Lacan, se han interesado y teorizado acerca de la realidad y lo real, de comprender finalmente el nivel y los estratos en los cuales las cosas existen y su relación con el ser humano, hasta donde algo es o no, fruto de la imaginación o la ficción o contrariamente se manifiesta como posible de verificación.

Los análisis de Moneo son una introducción a Rossi, y al ser un recorrido cronológico abre una ventana a lo que en éste es monolítico, y está unido a aquellos elementos en donde yacen contradicciones y dicotomías.

La coordinación que interesa a esta parte del trabajo no pasa desapercibida en Moneo, quien en diferentes ocasiones admite la importancia y el acierto de Rossi, al haber definido las partes de ciudad, sus elementos constitutivos, pudiendo incluso afirmar que (...) "*si se conocen cuáles son los elementos de la arquitectura, construir es algo simple, en opinión de Rossi, queda reducido al establecimiento de una secuencia.*", la secuencia a la que se alude es una forma de operar determinada en cada caso, el reconocimiento de los elementos se constituye así en una etapa clara y definitiva de la arquitectura: "*Construir es tan solo aquello, entender cómo se manipulan los elementos. Y de lo que se trata es de tener el coraje de aceptar la realidad de la arquitectura sin temor a*

identificarla con aquellas imágenes de las que se aprendió a distinguir las diferencias que nos permiten hablar de tipos diversos.” (Moneo, 2004, pág. 115)⁸; así, en el proyecto del cementerio de San Cataldo, Rossi propone y expone cómo el cementerio es, de hecho, un tipo, como el cementerio clásico: *“Pero esta idea de casa abandonada, despojada, va acompañada de otra dimensión tipológica distinta: aquella que entiende el cementerio [como forma tipológica de recorridos rectilíneos porticados]”* (Moneo, 1992, pág. 45), la utilización del tipo se presenta como el alegato principal de la forma, en tanto manifestación de la ciudad, su intérprete, y es en este sentido como se hace expresa la conexión con el otro, es decir, la memoria colectiva -la forma- ve la profundidad de su significado no en sus características estéticas y figurativas, sino en lo que atañe a su historia en un contexto determinado.

No faltan en este sentido las críticas y las interpretaciones; Moneo (1973) llama la atención sobre la posición que en su momento asumió Tafuri respecto de la arquitectura de Rossi, y de cómo los niveles de autonomía la harían, finalmente, inoperante; por otro lado, Moneo se expresa de forma más cauta y tal vez respetuosa, la tilda de *“evasiva”, deliberadamente nostálgica, que olvida el marco de lo real incluso en niveles*

tan comprometidos y evidentes como lo es el tecnológico” (...) aunque lo reivindica frente a los modernos al aclarar que (...) *“es fácil comprender que su monumentalismo ha sido mal interpretado por críticos afines a la ortodoxia del movimiento moderno, como involución incomprensible”* (...) (Moneo, 1992, pág. 54)

⁸ En (Moneo, Inquietud Teórica y estrategia proyectual. en la obra de ocho arquitectos contemporáneos., 2004)

RADICALIZACIÓN Y CONTINUIDAD

DESDE LAS REACCIONES -ya bien conocidas- del desarrollo disciplinar del urbanismo durante y después de la revolución industrial, el rol de la arquitectura en la construcción de ciudad es fácilmente criticable, tanto como el rol del urbanismo y su capacidad para entender la realidad de la ciudad a la que se enfrentaba y enfrenta actualmente; la primera, en general, ha penado por introversión, y el segundo, por su capacidad parcial y limitada de comprender la naturaleza física de la ciudad.

Existen una serie de obras de reconocida importancia en el urbanismo que permiten una reconstrucción de la disciplina y cierta comprensión de las capas de los distintos saberes que la conforman, así como de su desarrollo en el tiempo. Los textos elegidos para hacerles una revisión comparada, se han considerado algunos de los *revisados en el marco de los cursos de Teoría del Urbanismo que tenía lugar en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia entre*

1996 a 1998,⁹ (Di Biagi, 2014), propuestos como una selección de trabajos que ya se ha constituido como campo de estudio y reflexión y que ha llevado, en este campo, a la determinación de lo clásico (Di Biagi, 2014). Se pasa pues revista en orden cronológico a unos trabajos que guardan relación con Rossi y su conexión con la arquitectura y la academia de Venecia, dichos trabajos ven la luz desde 1889 hasta 1966 -año de la primera publicación de *La Architettura della città*, y ha seguido siendo publicado sin descanso hasta el día de hoy. No solo cabe suponer, sino asegurar, que varios de los textos a los que haremos referencia pasaron por las manos de Rossi y que tuvo la oportunidad de contrastar su visión teórico-práctica con la de esos autores y sus obras, obras a las que se les reconoce, lo mismo que a *La arquitectura de la Ciudad*, el carácter de textos fundadores.¹⁰

Se puede anotar sin mayores discusiones, como hace Di Biagi en su *Introducción a los Clásicos del Urbanismo Moderno*, que “no podemos dejar de notar una acumulación de publicaciones o traducciones italianas en torno a los años sesenta, en particular durante la primera mitad de esa

⁹ Clásicos del Urbanismo Moderno, Paola Di Biagi, Primera edición, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2014

¹⁰ Di Biagi, citando a Choay, dice que *Los textos fundadores son aquellos que “asumen como objetivo explícito el de construir un engranaje conceptual autónomo que permita*

concebir y realizar espacios nuevos y no existentes (...) que se proponen sostener y respaldar como teorías los espacios construidos y a construir, como fundamento o base” F. Choay, La regola e il modello. Sulla teoria dell’architettura e dell’urbanistica, Roma, Officina, 1986 (1980), p. 20.

década, tal vez mostrando una centralidad del urbanismo en la sociedad italiana de la época, una atención puesta en la ciudad y en el proyecto de la ciudad que da cuenta evidentemente de las expectativas de los urbanistas frente a una temporada de reformas”(...) y que, “encuentran un redescubrimiento y gran difusión en Italia a través de los estudios morfológicos emprendidos en los años sesenta por Carlo Aymonino y Aldo Rossi.”(pág. 14)

Se busca, pues, establecer una comparación que permita, no solo entrever algunos nexos en el camino (*como con Sitte, a quien halaga y critica por igual*) sino el poder ver la diferencia de la posición de Rossi, lo radical y diferente de su planteamiento, en el que se observa como una suma de todos los elementos -de los que trató su obra en el conjunto de su labor-, una crítica precisa, expresada por medio de la teoría y la práctica. En Rossi es evidente, como afirma (Montaner, 2011, pág. 19) (*en Arquitectura y Crítica en Latinoamérica*), que “*La crítica afronta la obra contemporánea en su momento y contexto, para explicarla.*”; y que “*La teoría constituye la más alta elaboración conceptual, es excepcional y no se puede hacer sin el conocimiento de la historia, ni se puede sustentar si no se pone a prueba con la crítica, así mismo, en toda crítica ha de haber detrás, para que sea consistente, una teoría.*”. A lo anterior se puede añadir, tan solo para dar valor a

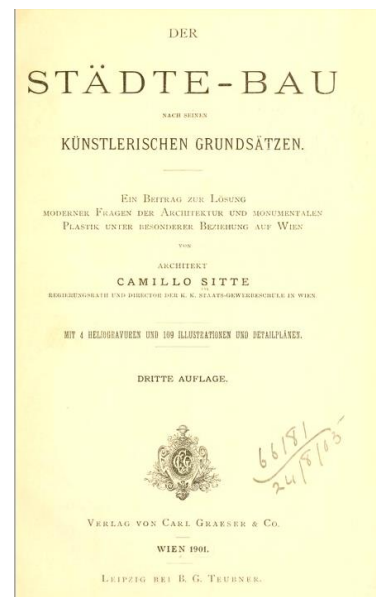
la lógica que nos interesa exponer: que en Rossi se cumplen estos vitales estamentos, a los que se suma la *Práctica*, lo cual conforma la importante y comúnmente disociada terna de *teoría, práctica y crítica*, como manifestación del conjunto de elaboraciones que expresan la realidad. Se espera pues, que sea posible por este medio, mapear y presentar el panorama general, las preocupaciones, inquietudes y actitudes del medio urbano arquitectónico en el que se desenvolvió la teoría y práctica de Rossi, y poder así, delimitar y comprender su rol en dicho proceso.

Nota aclaratoria: algunos autores de reconocida relevancia en el campo del urbanismo no han sido tenidos en cuenta para realizar alguna comparación de continuidad u oposición discursiva, dado su escaso impacto o la poca relación con el discurso y el tiempo en que Rossi explicó y puso en práctica sus postulados teóricos. Tal es el caso de, por ejemplo, *Gustavo Giovannoni*, que se encuentra completamente ausente de comentarios por parte de Rossi (es ampliamente sabido el castigo al que Giovannoni fue sometido, en la posguerra, por las comunidades académicas y profesionales a causa de sus relaciones con el fascismo, pero también es conocido el rescate que del mismo han realizado *Francoise Choay* y *Francesco Ventura* en los años noventa, casi como una leve legitimación luego de la *necrología que le dedicara Bruno Zevi en las*

páginas de *Metrón*, (Zucconi, 2014). Se ha excluido, también, a *Giuseppe Samoná*, debido a que las implicaciones de sus tesis en el pensamiento y la praxis de Rossi son de mayor envergadura, razón por la cual, requiere un análisis más cuidadoso –y llevado a cabo más adelante. No se tomará en cuenta *Townspace*, de *Gordon Cullen*, no porque se ignore la importancia de su aporte, sino porque, estudiando temas similares, la obra que ha tenido más impacto general es la de *Lynch*, a la cual se remite Rossi en contadas ocasiones. También se ha evitado el texto, clásico ahora, de *Leonardo Benevolo*, *Los orígenes del Urbanismo Moderno*, la razón de esta evasión son sus tesis, exclusivamente ligadas a la génesis de una disciplina¹¹. A la vez, y por último, se dejará de lado una obra no menos interesante pero que no suma a los objetivos de este trabajo, su título es *Notes on the synthesis of form*, de *C. Alexander*, libro que generó una gran cantidad de expectativas, sin embargo (...) “*jamás fue puesto en práctica, y el método del proyecto propuesto se reveló inaplicable.*” (Gerosa P. G., 2014, pág. 276)

Construcción de ciudades según principios artísticos, el libro de Camillo Sitte que se publicó

¹¹ Tesis contenidas de manera sintética en pocos renglones: “*El urbanismo moderno no nace contemporáneamente a los procesos técnicos y económicos que dan nacimiento y transforman a la ciudad industrial, sino que se forma en un*



10. Camillo Sitte: City Planning According to Artistic Principles (1889). recuperado de: [wikimedia.org/wiki/File:Städte-Bau_Sitte_1901.jpg](https://www.wikimedia.org/wiki/File:Städte-Bau_Sitte_1901.jpg)

por primera vez en castellano en 1926 con el título de y con traducción de Emilio Canosa; posteriormente, en 1965, sería publicada por primera vez en inglés bajo el título de *Camillo Sitte and the birth of Modern City Planning* (Choay, 2014, pág. 19).

tiempo posterior, cuando los efectos cuantitativos de las transformaciones en curso se han hecho evidentes y entran en conflicto entre sí, volviendo inevitable una intervención reparadora.

“Construcción de ciudades...” es un libro que se centra principalmente en la ciudad Europea y es de esta forma como debe ser asumido, su lectura ha de estar en contexto, es decir, consciente de las condiciones sociales, culturales y disciplinares en las que se insertó, pues está dedicado a la ciudad en su *belleza*, en ejemplos claros que estudian morfologías y su relación con diferentes momentos históricos, resaltando con insistencia el carácter monótono y frío de la ciudad del nuevo urbanismo, he aquí cierta continuidad que se asemeja a la proveniente de la reacción de los pre-urbanistas en la crisis de la ciudad industrial, romántica, ciertamente, pero no menos acertada: la aspiración a una ciudad con primacía del carácter estético, la tendencia a (...) “*la creación de tejidos urbanos nuevos, pero que por trazado, volumen y articulación de vacíos y llenos, se inspiran en la morfología de la ciudad antigua.*” (Choay, 2014, pág. 20)

A este respecto, Rossi hace referencia, dando valía al sentido que *Sitte* da a su investigación (una que prescinde los hechos técnicos y da paso a observar la *belleza* de los esquemas urbanos) y la crítica que lleva a cabo del trazado como un mero hecho funcional, como la manifestación de simples redes viarias que no son apreciables en ningún sentido como arte, dada la incapacidad de captar su conjunto más que por medio del plano. Rossi reconoce que Sitte se refiere a la técnica de

producción de ciudad y advierte que en esa forma de operar “*habrá siempre el momento, concreto, del diseño de una plaza y un principio de transmisión lógica, de enseñanza, de este diseño.*” (Rossi, 1986, pág. 77). Sin embargo, Rossi resalta el que a su criterio es un gran equívoco, y es reconocer el carácter artístico de la ciudad partiendo de hechos artísticos aislados, de la legibilidad de partes y objetos, a lo cual dirá: (...) “*el todo es más importante que cada una de las partes; y que solamente en su totalidad el hecho urbano, por lo tanto también el sistema viario y la topografía urbana hasta las cosas que se pueden aprender paseando de un lado para otro de una calle, constituyen esta totalidad.*” (Rossi, 1986, pág. 77). Esta crítica de Rossi no es menos que la puesta en práctica o la muestra del paso a un estructuralismo que no pasea entre disciplinas sino que se mantiene, en este caso, dentro de los límites de lo estético; la crítica de Rossi -encuadrada dentro del positivismo y de los ánimos propios de mitad de siglo- es repelida en cierta medida por Choay, que encuentra en *Sitte* al primero en hacer ver a la ciudad (un objeto suficientemente complejo) como arte, (...) “*la originalidad de Sitte es no haber hecho más de los edificios individuales “una obra de arte” sino de la ciudad en su totalidad,*” aunque reconoce que, siendo el pionero, no admite este carácter de novedad y, sin profundizar en el mismo, “*deja que se revele por negación, a través de observaciones de carácter*

incidental cuya importancia no ha sido comprendida por la crítica.” Sin duda, lo anterior toca a Rossi -a quien critica justamente-, y es posible que, advirtiendo la falta de desarrollo del aspecto arte en el estudio de la ciudad, haya rescatado puntualmente dicho legado, alegando su inexistencia.

El libro de Sitte perdió protagonismo a la luz del auge del movimiento moderno y el impacto que tuvieron los CIAM, para los cuales, como anota Choay: “*Construcción de ciudades, se convierte en un sinónimo de oscurantismo (...) y Le Corbusier (...) considera el texto de Sitte como un símbolo de convencionalismo retrogrado y anticuado. Para Le Corbusier como para Sigfried Giedion, Construcción de ciudades expresa la nostalgia de un hombre incapaz de comprender su propio tiempo y de reconocer la revolución técnica y social que tiene lugar delante de sus ojos.*” (Choay, 2014, pág. 21)

En esta ocasión no es posible dejar pasar por alto qué es lo que algunos de los grandes heraldos del movimiento moderno consideran como anticuado y poco consciente de la realidad técnico-social, que es precisamente lo que Rossi rescata como lógico dentro de la propuesta de Sitte: el estudio de la ciudad desde una dimensión físico-espacial, formal, que permita comprender en una justa proporción dicha dimensión, sin negar a su paso la

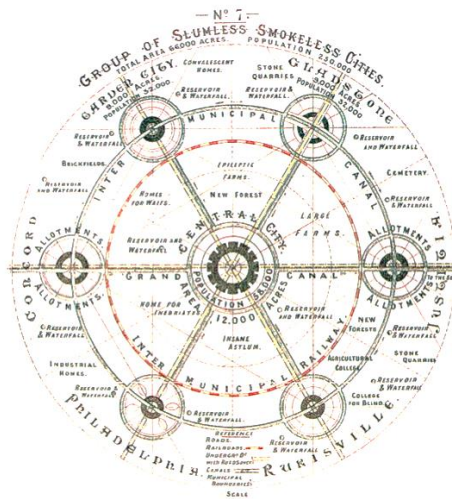
complejidad propia del fenómeno humano llamado ciudad.

Hay que aceptar que, hasta la fecha, a Rossi no se le reconoce realmente como un influyente de rigor en el urbanismo, los principios que plantea no son más que extraños a la disciplina, y es precisamente esta no consideración lo que primero se identifica como característico en la obra de Rossi: su planteamiento no es de urbanismo, es Arquitectura, y la ciudad es un objeto arquitectónico, razón por la cual es estudiado bajo los principios de la arquitectura, en la dimensión que le compete y, por ello mismo, en una profundidad que escapa a otras disciplinas.

El especial carácter radical de Rossi corresponde lógicamente a una respuesta que parecía ausente dentro de la arquitectura, y aunque ya se advertían algunas posiciones similares en Sitte, Rossi se pregunta directamente por el papel de la arquitectura en la construcción de la ciudad, no por el papel del urbanismo, esto corresponde en tiempo con (...) “*la desmitificación del movimiento del CIAM, y con el mundo agobiado por el crecimiento de una urbanización descontrolada,* (Choay, 2014, pág. 21) en el que el rol de las diferentes disciplinas se vio, sin duda, en crisis.

Una cierta medida de la ruptura expresada por Choay, se evidencia en el impacto del libro *Garden cities of tomorrow* de 1902 (Howard,

1965), la obra se publica por primera vez en 1898 bajo el nombre de *“Tomorrow, a peaceful path to the real Reform”*, sin embargo, al no obtener el impacto esperado, fue reeditado bajo el nombre de *“Garden cities of Tomorrow”*, no existe claridad acerca de cómo se llevaron a cabo los cambios, pero el éxito de la nueva obra no se hizo esperar y, como señala Luigi Mazza al inicio de su ensayo *Una lectura técnica*, es tal vez el texto más



11. Del libro, *Garden Cities of To-morrow* by Ebenezer Howard 1898, 1902. recuperado de: es.pinterest.com/shmersin/ebenezer-howard

reeditado y traducido de la cultura urbanística moderna¹² (Mazza, 2014). En general, la obra de Howard ha jugado un papel preponderante en la

urbanística, además es aceptada y catalogada dentro de las utopías, debido, ciertamente, a la incapacidad de replicabilidad de sus propuestas, contenidas en trece capítulos en donde se tratan diferentes temáticas que van desde la factibilidad de la empresa, pasando por la justificación de la propuesta, hasta la forma urbana.

Es de resaltar, el hecho que Howard era un taquígrafo y un activista social en el tiempo libre, y que el desarrollo de los temas económicos, sociales y espaciales eran en él demasiado ingenuos. No obstante, eso no resta importancia a que los planteamientos de sus ideas sigan siendo hoy en día influyentes, es decir, (...) *“el libro adelanta una propuesta concreta para la construcción de un ambiente urbano más sano y acogedor y al hacerlo se ocupa de manera casi inconsciente de los nudos teóricos y prácticos más delicados del urbanismo contemporáneo.”* (Mazza, 2014).

La propuesta de la ciudad jardín de Howard, se llevó a cabo en diferentes ocasiones de manera relativamente exitosa, entre ellas, Letchworth y Welwyn, dos ciudades que, según los criterios establecidos, funcionarían como ciudades capaces de liberar a la gran ciudad de las presiones

¹² Nota de Luigi Mazza: la edición original es de 1902; la edición italiana, editada y traducida por Giorgio Bellavitis, ha sido publicada por Calderini en Bologna en 1972, basada en

la edición inglesa de 1946, con prefacio de F.J. Osborn e introducción de Munford.

poblacionales e inmobiliarias, dicho modelo, planteado para 35.000 personas, se caracteriza por ser cerrado y de carácter eminentemente social, el modelo de gestión no planeó el beneficio para los grandes inversionistas, sino la mejoría de la vida de la ciudad y el bienestar del ciudadano promedio, elementos que, en principio, han probado ser contrarios al sistema capitalista, al que Howard calificaría como *“una sociedad esencialmente basada en el egoísmo y la rapacidad.”*

La principal problemática asociada a la ciudad jardín no se encuentra dentro de sus concepciones teóricas, se encuentra en el uso que de las mismas hicieron los productores de ciudad, esto es: una completa promiscuidad tanto formal como espacial -extensiva y vital para el automóvil-, la supuesta antítesis del caos de la ciudad industrial se convierte así en un eslabón más de la misma cadena: *“se ha convertido en sinónimo de bajas densidades residenciales, y la dispersión urbana se debe al éxito público de la propuesta. La rápida difusión del mensaje de Howard convenció a inversores y proyectistas a vender como ciudad jardín todo tipo de suburbio urbano, invirtiendo en la práctica el sentido del modelo,”* (Mazza, 2014).

Es menester observar que la producción de ciudad no ha estado en manos de los teóricos ni de la academia que se dedica a pensar el fenómeno urbano, sino que han sido los agentes económicos los encargados de dirigir el flujo del desarrollo sin

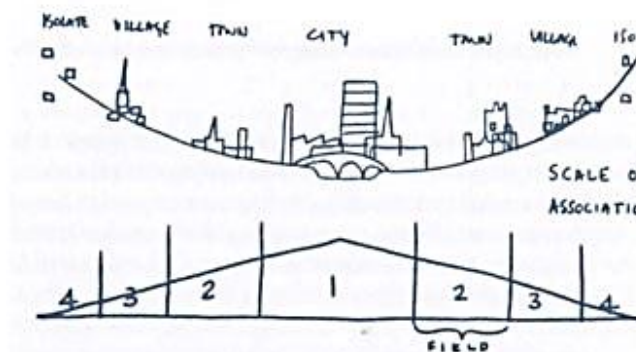
consideraciones cardinales de tipo espacial, ambiental o social. Es en este sentido que el producto de Howard se convirtió en herramienta de los poderes que pretendía atacar y del problema que quería solucionar, por otro lado también ha sido un error haber asumido el libro como una obra de urbanismo, cuando su contenido no tiene gran importancia técnico-científica, es más, haber utilizado el libro como información relevante a la hora de planear físico- espacialmente la ciudad podría rayar en la insensatez, ya que lo verdaderamente relevante de *Ciudades jardín del mañana* radica en sus concepciones funcionales, en las cuales está, evidentemente, adelantado a su tiempo.

Rossi no se ocupa del problema de la ciudad jardín de Howard, posiblemente por la falta de elementos que ocupen allí la forma urbana con criterios claros y definidos, y también por ausencia de solución teórica en su interior. Sería por ello que Carlo Doglio (citado por Mazza y Rossi) denominó a Howard como *“un superficial chapucero, atrasado a su tiempo.”* (Mazza, 2014, pág. 44); concepción a la que Rossi daría importancia, sin duda, pues consideraba el trabajo de Doglio como *“una valoración sugestiva y problemática de la experiencia inglesa (...) que considero uno de los trabajos más estimulantes e inteligentes de la literatura urbanística italiana de la posguerra.”*

(Rossi, La arquitectura de la ciudad, 1986, pág. 182)

Sin embargo, aun considerando la posibilidad real que Rossi viese el trabajo de Howard como una simple chapucería, se debe considerar con cuidado que la falta de interés se puede deber al especial enfoque cívico de la ciudad jardín, a la que se le puede adjudicar el mérito de codificar en términos cívicos el paradigma del momento (Roch Peña, 2000, pág. 23), como se verá más adelante, si bien el libro de Rossi se centra en la ciudad, pivota constantemente en la arquitectura como disciplina.

Se puede pensar así, que si bien *Las ciudades jardín del mañana* (1902) logra afrontar con



12. Peter Smithson (1954). Ilustración de la sección del valle, basada en el diagrama sociológico de Patrick Geddes. recuperado de: es.pinterest.com/pin/461548661785886747

habilidad el paradigma de la ciudad industrial por medio de una visión eminentemente social, contrasta y traza una línea divisoria en cuanto a la manera como se percibe el objeto de estudio, para Rossi es arquitectura, analizable y comprensible en su dimensión física y formal, para Howard, por su parte, responde a la crisis humanística y medioambiental de la ciudad industrial.

El caso de Howard con *ciudades jardín del mañana*, se repite una vez más con el libro *ciudades en evolución* (1915) de Patrick Geddes, obra que ha tenido un impacto importante y positivo en la planificación y el urbanismo.

Si bien es poco estudiado en algunas academias, resulta vital pues su pensamiento permea de diferentes maneras la urbanística. el biólogo y botánico escocés caracterizaría su producción con un halo de cientificidad y demostración de sus tesis¹³, en concordancia con el espíritu académico de su tiempo. *Ciudades en Evolución*, es la más importante de sus obras, y es, al mismo tiempo, en la que recoge y sintetiza su pensamiento pues fue escrita cuando él contaba ya con sesenta años, edad en la que había recorrido no solo la biología, sino la sociología y el urbanismo, disciplinas todas que orientó hacia los problemas de la ciudad y que puso

¹³ El caso más notorio es el de: que la forma del espacio tiene relación e influencia en el progreso de la sociedad, esta tesis, bien argumentada, queda en su punto más álgido durante la

segunda mitad del siglo XIX y el primer decenio del siglo XX, cuando se evidenciaron las graves alteraciones físicas y sociales en la ciudad.

en práctica en una gran variedad de planes maestros (Tel Aviv, Indore, Balrampur, Patiala).

Aunque el libro tenga cierto carácter de collage - que dificulta su lectura-, la idea de que el estudio cuidadoso de la historia es la clave para comprender el devenir de la ciudad, es extremadamente clara; para Geddes, la idea del estudio del pasado y de la historia está unida al concepto de la evolución, idea que desarrolla de una manera diferente a lo entendido desde las ciencias naturales del momento. Para Geddes, la evolución *“no significa trasladar leyes del ámbito de la naturaleza al ámbito de la sociedad, tampoco significa progreso, que Geddes considera una trampa cuantitativa que atrapa el movimiento de la sociedad en un círculo vicioso, evolución es un relato que entrelaza cada vez de un modo distinto en el tiempo innovación y memoria, transformación de las técnicas y de los ideales colectivos y conservación de las tradiciones y de las instituciones más remotas.”* (Ferraro, 2014, pág. 49) ¹⁴. Esta forma de operar que toma en cuenta el espacio-tiempo como factor determinante en la comprensión de las problemáticas urbanas, es posible dada su formación científica que lo lleva a ver la ciudad como un medio en el que se entrelazan múltiples sistemas, que se obliga a ver como *naturalistas*. Diría: *“para descifrar los*

orígenes de las ciudades en el pasado y desentrañar sus procesos vitales en el presente, (...) es necesario constituir investigaciones legítimas”, (Geddes, 1915, pág. 37), que sin duda resultan necesarias en cualquier estudio urbano. Es por esta razón que Geddes no solo utilizó el método científico en la labor urbana sino que le aporta lo que se convertiría en el estandarte de dicha investigación, *El método de muestreo*, que el biólogo defendería con el slogan *“Encuesta antes que plano”* y, en repetidas ocasiones, advierte sobre los problemas de la improvisación en el campo de la planificación, exactamente como anota Ferraro en *Un manual de educación de la mirada*: *“la survey puede disminuir los peligros de una planificación apurada y superficial, incapaz de escuchar las exigencias de las comunidades locales. Es el tema de “los peligros de la planificación” el que recorre subterráneamente todo el texto.”* (Ferraro, 2014, pág. 51). La visión precavida y meticulosa lo dirige a desarrollar lo que llamaría una mirada sinóptica, o sea: una forma de ver el territorio de manera total y sistémica que, en parte, le permite desarrollar el concepto de *Región*, aclarando las múltiples relaciones existentes entre la ciudad y una unidad de mayor tamaño con la que existe interdependencia, acompañado de otro de los grandes planteamientos

¹⁴ Ferraro citando a Geddes, en *Un manual de educación de la mirada*. 2014

geddesianos, la *Conurbación*, término acuñado con objeto de explicar un fenómeno que entraría en vigor especialmente durante el siglo XX.

Aunque el aporte de Geddes al urbanismo es invaluable, Rossi no parece interesarse por sus planteamientos, su posición, de hecho, es diametralmente opuesta; Geddes no solo propone una multidisciplinariedad, sino que la aplica, al poner a diferentes corrientes de pensamiento a conversar en un determinado espacio y tiempo, haciendo del método científico y el civismo el amarre entre sus productos; Rossi, por su parte, durante su carrera alegará por la autonomía de la disciplina y la necesidad de que la arquitectura estudie la dimensión de la ciudad que le corresponde, bajo los principios y leyes que la componen. En todo caso, se reconoce que los dos, el biólogo y el arquitecto aceptan la necesidad de científicidad para dar validez a los postulados teóricos.

De existir una obra con la que sea posible trazar una cierta línea de continuidad, esa es: *La introducción al Urbanismo*, de Poëte; como se verá, existen grandes similitudes teóricas, de las cuales no hay duda que Rossi echó mano en diferentes momentos, y desarrolló en diferente medida. La primera edición del libro apareció en 1929 con el

título “*Introduction à l’urbanisme. L’évolution des villes*”, y traducido al italiano en 1958¹⁵.

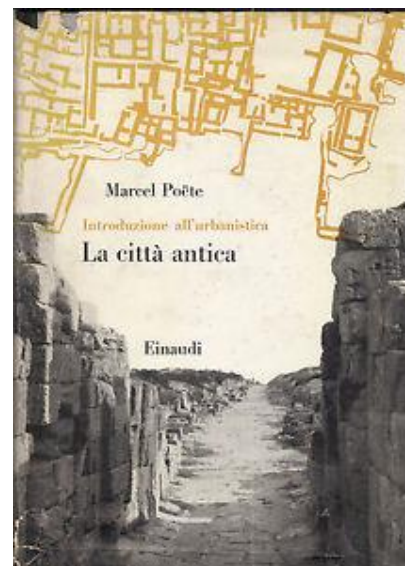
Calabi -citando a Mario Zocca¹⁶ acerca de la Introducción- comenta que, del mismo modo que con la formación que tendría *Lavedan* -más conocido en Italia para los años del primer tiraje italiano-, la visión de historiador de Poëte le prevendría de las subdivisiones y esquematismos propios de la formación artística, y reconoce su gran capacidad de síntesis, así que: “*Perteneciendo a la literatura urbanística del decenio siguiente a la primera guerra, este libro se distingue de los otros contemporáneos que tratan el argumento parcialmente o según una visión unilateral.*” (Calabi, 2014, pág. 60)

Varias peculiaridades deben ser resaltadas del libro en cuestión: primera, que trata al urbanismo como ciencia, plantea una pregunta para la manera de entender la científicidad, haciendo hincapié en la necesidad de los datos estadísticos, temática sin duda necesaria para desarrollar sus tesis enmarcadas entre la ciudad antigua y la ciudad del presente, campo en el que Poëte se movió con especial facilidad, dado que, como se dijo, desarrolló una visión de historiador; segunda -y este es un aspecto similar al de Rossi-, que la obra está escrita y dirigida al lector especializado de la

¹⁵ Marcell Poëte, *La città antica, Introduzione all’urbanistica*, Turin, Einaudi. 1958.

¹⁶ Mario Zocca en la introducción de *Introduction à l’urbanisme. L’évolution des villes*

arquitectura y la ingeniería, no a un público neófito o al ciudadano común, como Howard; tercera, que él aporta elementos teórico-críticos esenciales para el desarrollo de un urbanismo más ligado o defendible desde las ciencias y no únicamente desde el arte, de allí que las tesis de Poëte hayan sido discutidas con cierto vigor dentro de la Tendenza: busca la aplicación científica y la instrumentalidad técnica sin atacar directamente la posibilidad de comprender la ciudad en su dimensión artística, no critica pues posiciones como la de Lavedan en su publicación de 1926: *Qu'est-ce que c'est l'urbanisme*, en la que había sostenido que la ciudad es una obra de arte y por eso podía ser estudiada con las herramientas de las expresiones artísticas. Aldo Rossi reconoce la científicidad en la obra de Marcel Poëte a la vez que conecta con las ideas de hecho urbano y permanencia, de su teoría, no solo aprobando a Poëte, sino fortaleciendo sus propios postulados: *“El concepto de persistencia es fundamental en la teoría de Poete; informará el análisis de Lavedan, que por su unión de elementos extraídos de la geografía y de la historia de la arquitectura se puede considerar uno de los más completos de que disponemos. En Lavedan la persistencia se convierte en la generatriz del plano; esta generatriz es el objetivo principal de la investigación urbana porque, con su comprensión, es posible remontarlos a la formación espacial de la ciudad; en la generatriz está comprendido el*



13. Versión italiana de la obra de Marcel Poëte. 1929.
recuperado de: <http://www.ebay.it/itm/LA-CITTa-ANTICA-INTRODUZIONE-ALLURBANISTICA-Marcel-Poete-Einaudi-1958-Mc7-/231150867191>

concepto de persistencia que se extiende también a los edificios físicos, a las calles, a los monumentos urbanos. Juntamente con las de algunos geógrafos que he citado, como Chabot y Tricart, la de Poete y la de Lavedan están entre las contribuciones más altas de la escuela francesa a la teoría urbana.” (Rossi, 1986, pág. 90)

Poëte planteará la gran ciudad como modelo, a la vez que desarrolla diferentes ideas respecto de la importancia de las fuentes hídricas y las estructuras sociales, cobra especial importancia la ciudad griega y las diferentes características físicas,

sociales y políticas con las ciudades orientales; las primeras, ejemplo de constitución, donde la estructura física de la ciudad responde fehacientemente al orden social, no son simples campamentos enormes encerrados en murallas.

La *Introduction à l'urbanisme. L'évolution des villes*, de Poëte, ocupa un lugar privilegiado en el repertorio de citas rossiano, es un apoyo constante para afirmar aquellas partes de su teoría donde la historia es relevante, un caso claro de continuidad. Rossi, sin dudar, parte de afirmaciones de Poëte y se vale de ellas para desarrollar su tesis principal de la *Ciudad Análoga*, tesis que no afirma nada en el campo del urbanismo, sino dentro de la arquitectura, a la que transfiere la responsabilidad de pensar la forma urbana; cuando Rossi alega por la autonomía, determina de manera implícita la carga de responsabilidad que la arquitectura tiene con la ciudad.

En medio de esta aparente forma de operar de Rossi, en la que reconocer ya sea los valores de los aportes teóricos como de los técnicos y contruidos, resulta no menos que sorprendente que no hiciera uso en determinadas partes de su obra de los aportes que hace *Manuère de penser l'urbanisme*, (1946) de *Le Corbusier*, una obra verdaderamente relevante en cuestiones de

urbanismo que sin embargo se constituye en una de sus obras menos conocidas en este campo, más bien se ha dado prevalencia a libros como *La*



14. LC-BOG: Le Corbusier en Bogotá - Plan Director 1947-1951.
Exposición LC-BOG. recuperado de:
www.a57.org/articulos/resena/Le-Corbusier-en-Bogota

ciudad del futuro, publicada por primera vez en 1924 con el nombre *Urbanisme*, sin embargo, la obra verdaderamente madura es la que se publicó en 1946, y su importancia radica en el cambio de pensamiento que se advierte entre sus trabajos precedentes y al que hacemos referencia: la radiografía que el autor lleva a cabo de una ciudad cambiante y dinámica. Se verá, pues, un Le Corbusier más volcado hacia la realidad, un profundo cambio de quien, dos décadas antes, habría escrito que “*la ville doit mordre sur la champagne sans la banlieue*”¹⁷.

¹⁷ N. del T.: en francés original: “*la ciudad debe morder el campo sin el suburbio*”.

Asumiendo la obra de Le Corbusier como una síntesis de su pensamiento urbano, es importante anotar que, aunque trata múltiples temas, tales como, *la adquisición de un instrumental, la circulación, el uso de la tierra, la densidad urbana, tipos de vivienda*, entre otros, el libro se enfoca de manera bastante clara en la ciudad aislada, que es la que percibe mejor el autor, y a la que parece hacer frente.

Parte del libro tiene el tono de tratado de urbanismo, una especie de *codex*, que no es otra cosa que la búsqueda de un “*Estatuto de las profesiones del construir y del urbanismo*”, (Le Corbusier, 2001), preocupación transversal a toda su carrera como arquitecto, aunque parte de supuestos no corroborados, vertientes de su decepción con las arquitecturas historicistas¹⁸, rechazando en buena medida la autonomía del trabajo teórico -al no reconocer la autonomía del trabajo del ingeniero- trata de desplazar toda la carga disciplinar a la arquitectura (Gerosa P. G., 2014). Cabe destacar en el aspecto de los errores de valoración de Le Corbusier: “*la resolución posicional entre arquitecto e ingeniero por medio de la figura del constructor y la mayor cercanía de*

la arquitectura con el urbanismo”, pues es justamente esta idea de resumir las posibilidades y la resolución del conflicto urbano desde una sola disciplina, lo contrario a lo expresado por Rossi en su alegato por la *autonomía de la arquitectura*, de allí que, en *La arquitectura de la ciudad* (1966), se le cita pocas veces respecto de cuestiones de ciudad, en cambio sí sobre aspectos tipológicos arquitectónicos y a manera de ejemplo: *Una experiencia que permanece como forma, incluso en situaciones diversas, hasta hoy; por ello, cuando un arquitecto capta la belleza del corte largo y estrecho de los apartamentos de Le Corbusier, se refiere a una experiencia precisa que ha aprendido por medio de la arquitectura.* (Rossi, 1986, pág. 52)

Existe sin embargo una aparente dicotomía en medio de la propuesta de Le Corbusier: por un lado, su forma de operar es generalizadora, pero trata por el otro de localizar en dimensiones diferentes a la arquitectura y al urbanismo, reconocerá que este último es una *metapolítica*, con lo cual adelanta -sin desarrollar en gran medida esta temática, que el rol de la forma de la ciudad le corresponde a la arquitectura, “*El urbanismo como categoría metapolítica, se convierte así en la clave para resolver los problemas de la sociedad.*

¹⁸ (Gerosa P. G., 2014, pág. 89) apunta que “su análisis se funda en una creencia errada: de que recién con la industrialización se creó la figura profesional del ingeniero y

que en la era preindustrial la profesión de concebir y dirigir la construcción se habría centrado en la figura del arquitecto.”

Organizando el tiempo y el espacio, el urbanismo está en el centro de los juicios de valor” (Gerosa P. G., 2014, pág. 92). Insiste pues en la *generatividad* arquitectónica de la ciudad y el urbanismo como una disciplina, y la arquitectura conjugada con éste indisolublemente. Existe por tanto una especie de doble discurso, oscilando entre dos formas de operar diferentes.

En el capítulo V hace referencia a la indisolubilidad de la relación urbanismo-arquitectura, llevando a cabo una explicación de ciertos mecanismos (*de manera muy escueta*) que permiten una realización desde la teoría, *haciendo uso instrumental de la historia, en clave justificatoria de las elecciones teóricas*, claramente definido por Le Corbusier: “*El examen de un antiguo instrumental de arquitectura y urbanismo servirá como preámbulo a proposiciones destinadas a la actualidad. Nos mostrará que las cosas tienen su razón de ser*” (Le Corbusier, 2001, pág. 62); sin embargo, la prueba del pobre desarrollo de herramientas que permitan la ya mencionada transposición de conocimiento del pasado al presente, se evidencia en que, para el arquitecto suizo, la solución de la ciudad total con sus problemas de dispersión y la morfología que la hace posible, se llevaría a cabo por medio del

Secteur, concepto desarrollado en 1949 durante la elaboración del plan regulador de la ciudad de Bogotá, por medio de (como dice Gerosa, citando un trabajo anterior de su autoría) “*una depredación de la unidad de vecindad*”¹⁹.

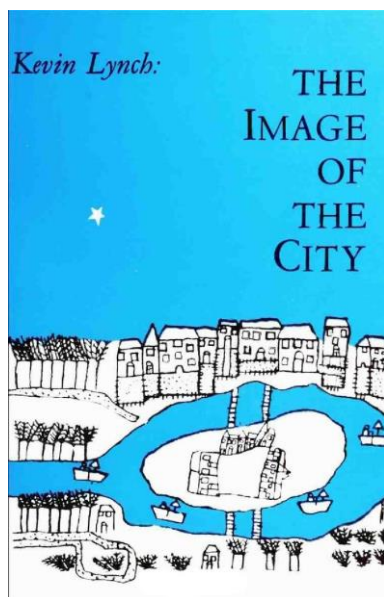
No por lo anterior el planteamiento carece de valor, sino que debe ser reflexionado en contexto, Le Corbusier apunta en su escrito a ver a la arquitectura como generadora de la ciudad, el aparente doble discurso es más el intento por redefinir los límites y lógicas de las disciplinas que pujan en la urbe y resolver la ciudad en el dialogo entre arquitectura y urbanismo.

¿No es acaso esta la reflexión que hacía en buena parte Le Corbusier en *La unidad de habitación de Marsella?* (1946), la ciudad que funciona por partes, de las cuales una esencial es la unidad de habitación, capaz de definir la traza de la ciudad.

Existen una variedad de propuestas en *Cómo concebir el urbanismo* que son asimilables a herramientas utilizadas en la actualidad del urbanismo, este libro, síntesis por naturaleza, ayuda a entender la forma y el tipo de ciudad que habitamos hoy, la dispersión y la densificación son

¹⁹ Hemos reconstruido el proceso de creación del *Secteur* en P.G. Gerosa, *Le Corbusier: urbanisme et mobilité*, Basel, Birkhäuser, 1978, pp. 126-127.

producto de una forma de asumir la realidad urbana.



15. Portada, The image of the city, Kevin Lynch.
recuperado
de:www.metropolitantheatrepublicspace.wordpress.com/2010/09/12/crisis-city-library

Aunque el discurso de Le Corbusier pareciese doble, son más los elementos que apuntan a un rescate y reflexión profunda de su propia labor como arquitecto y urbanista en donde se percibe un discurso mucho más homogéneo y claro. En este sentido no es precisamente claro el por qué Rossi,

no le nombra sino para cuestiones de arquitectura, esto se puede deber a un simple rechazo hacia ciertas posturas dogmáticas del movimiento moderno y por ende a sus heraldos, que no le permitirían, a fuerza de reevaluar algunas de sus críticas su propio discurso, lo cual, no se traduce necesariamente en una negación a su legado.

La crítica anterior se hace aún más evidente, cuando el arquitecto italiano no tiene problema en valorar y hacer uso de obras que se alejan claramente de la arquitectura, es el caso de *The Image of the city*, (1960) de Kevin Lynch, libro que nace de una iniciativa de investigación que tiene su génesis en 1952 en un “*extraño seminario sobre la estética de la ciudad y más precisamente con la estadía de la bienal de estudio en Italia financiada por la Ford Foundation.*”²⁰,

Dentro del campo del urbanismo, y en buena medida dentro del diseño urbano, la obra de Lynch se ha convertido en capital, desde su primera edición en 1960, no se ha dejado de vender, condición que ha reforzado aún más su carácter de libro fundador, esto se debe al planteamiento de una forma nueva de asumir la lectura de la ciudad, una que no recoge el léxico propio de la arquitectura sino que busca en las experiencias del

²⁰ Vincenzo Andriello, comenta que del seminario solo conoce por otros escritos en los que surge la idea de la orientación, de los estudios italianos, por su parte se

conservan los diarios, en los que se evidencia la tendencia a experimentar la ciudad y los contextos italianos.

habitante aquellos elementos que le permiten orientarse y reconocer cierto lugar. Parte de su éxito se debe a que se plantea a sí mismo como un libro fácil de leer y con el que el público general o el neófito se identifica con facilidad.

Poner sobre el terreno del urbanismo la posibilidad de asumir disciplinariamente la representación del espacio sensible, *“sin limitarse a contraponer una mirada fenomenológica a las reducciones funcionalistas”*, (Andriello, 2014, pág. 164), Lynch introdujo por primera vez al habitante como participe activo de los procesos proyectuales.

Con esta investigación, se admite, en alguna medida, que una mirada completa de cierta realidad desde el exterior puede resultar ingenua, razón por la cual se evidencia, como se anotó, *“el alejamiento de la referencia a la arquitectura para caracterizar la dimensión artística de la ciudad, basándose en las características propias de la experiencia que se tiene de ella, y que la vuelven más bien similar a la música, un arte del tiempo, no del espacio.”* (Andriello, 2014),

La elección de ciertos códigos lingüísticos para designar aquellas lecturas o elementos de la ciudad que permiten la orientación de los habitantes (*barrios, nodos, bordes, sendas, mojones*) (Lynch, 2008), y que se alejaron de un léxico, como se dijo, más propio de la arquitectura, parecen claramente acuñados para evitar, hasta donde sea posible,

aquello que Lynch llamó *“la miopía del conocedor habitual”*, a lo cual apunta que *“curiosamente, ellas corresponden a los modos como uno se orienta en distintas culturas, según la literatura antropológica”*. Siguiendo esta inspiración se propone una comparación con el esquema que Müller atribuye al “espacio sagrado” o Norberg Schulz al “espacio existencial”.

En el campo de la psicología ambiental, es *La imagen de la ciudad* la que hace las veces de texto fundador y es de gran importancia en *Urban design*, pues sus herramientas cuentan con más validez en la escala intermedia de ciudad que en la planificación o el urbanismo, donde ha sido valioso en la investigación; por otro lado, es conocido su fracaso al ser aplicado a las políticas públicas, por lo que, desde el plano jurídico y político del urbanismo, se ha descartado su validez. Queda siempre en el centro de su discurso, *“la orientación”* como parte vital de la propuesta metodológica de Lynch, no sin antes admitir que *nada prueba directamente la tesis salvo el tono emotivo de las respuestas de la gente y la conexión con una teoría de la identidad personal*.

Aldo Rossi, en su capítulo *Los hechos urbanos como obra de arte*, se plantea el problema de la lectura de los mismos de manera científica, y aclara que la misma se lleva a cabo por medio de la comprensión de la naturaleza de los hechos colectivos, reconoce - en una línea similar a la de

Lévi-Strauss, Carlo Cattaneo y Mauss- a Kevin Lynch, y afirma justamente la importancia de reconocer la forma como los hombres se orientan en la ciudad, su evolución y la formación de su sentido del espacio; así mismo, se vale de las tesis de Lynch para fundar parte de la tesis de la *ciudad constituida por partes diferenciadas*. En general, Aldo Rossi valora de manera muy positiva la aportación de Lynch en función de iluminar, como dice, los estratos más profundos de la conciencia colectiva, tal como se forma en la ciudad. (Rossi, La arquitectura de la ciudad, 1986, pág. 178); aunque critica “*la reducción de la ciudad a una serie de episodios artísticos o a su legibilidad*” (Luque Valdivia, 1996), ya habría reconocido la importancia de sus aportaciones.

Para finalizar este capítulo, en el que se espera haber logrado identificar aquellas posturas de las cuales Rossi se distanció y, por otro lado, aquellas con las cuales se alineó y a las cuales eventualmente les dio continuidad, *Questioni di architettura e urbanistica*, (1964) es una pieza de importancia capital, ya que, como se verá, representa en buena medida un excelente ejemplo de comparación con la posición de Rossi; los dos compartían una visión común que se desarrolló de dos maneras diferentes.

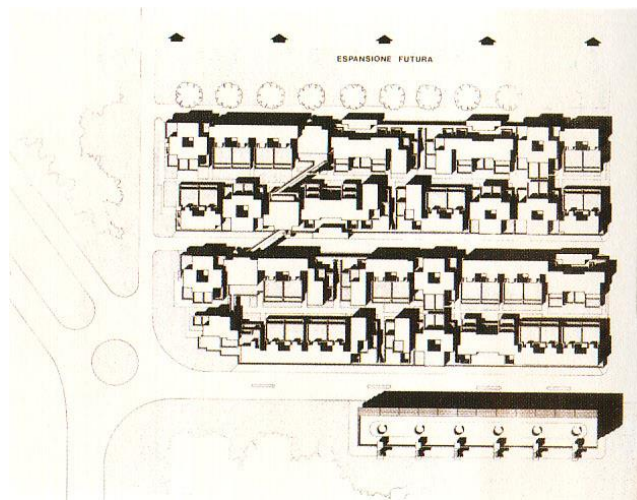
Dado que no existe una versión en español de la obra de De Carlo, se utilizará el análisis que de la misma lleva a cabo *Patrizia Gabellini* en el escrito

titulado: “*Una crítica de los dogmas del movimiento moderno*” (2014), por tal razón, se citará con frecuencia a Gabellini y cuando el texto se remita directamente a De Carlo, se respetará su citación.

De Carlo, arquitecto italiano nacido en Génova, conocido socialista libertario, cumplió diferentes roles públicos y tuvo la oportunidad de realizar múltiples proyectos arquitectónicos y urbanos, dentro de los que se destacan el Plan Intercomunal Milanés, proyecto urbano reconocido como excepcional, y el Plan Regulador de Urbino, ambos publicados por MIT Press en 1970. Los diferentes planes le permitieron poner en práctica elementos innovadores dentro de la práctica urbana de Italia.

En la década de los cincuenta, ya hacía parte de la redacción de *Casabella* al lado de Rossi, bajo la dirección de Ernesto Nathan Rogers, posteriormente tendría la oportunidad de participar en los CIAM, como miembro activo, oportunidad para promover la visión crítica y diferenciada del grupo de arquitectos italianos.

El libro *Questioni di architettura e urbanistica, o [cuestiones de arquitectura y urbanismo]*, es la unión de una serie de textos producidos en momentos diferentes, se entrevé allí una preocupación transversal por las diferencias y contradicciones al interior de los planteamientos



16. GIANCARLO DE CARLO, Villaggio Matteotti, Terni, 1968-1974.
recuperado de:
<http://proiektuak4.blogspot.com.co/2012/02/giancarlo-de-carlo-villaggio-matteotti.html>

del movimiento moderno y una reflexión acerca de los fenómenos territoriales cada vez más comunes. Los tres textos que lo componen son: *Fluidez de las interrelaciones urbanas y rigidez de los planes de zonificación, el primero. Funciones de la residencia en la ciudad contemporánea, el segundo. La última conferencia del CIAM, con una "Memoria sobre los contenidos de la arquitectura moderna", el tercero.* Gabellini, propone como tema que vincula los tres textos una frase dedicada a la conferencia del CIAM: "rever, a la luz de las circunstancias históricas actuales, cuanto del patrimonio ideológico elaborado por el movimiento moderno (...) tiene todavía la posibilidad de ejercitar una acción progresiva y cuándo decayó y comenzó a ejercitar, en su involución, una acción retardatoria, conservadora y académica" (67) (Gabellini, 2014, pág. 262), se advierte sin duda una necesidad de De Carlo de radicalizar las diferencias y las divergencias entre diferentes concepciones de la arquitectura y del urbanismo, con objeto de "no nublar la voluntad crítica"; esta tendencia se haría evidente en las discusiones al interior del congreso internacional de arquitectura, de lo que comentaría: "En Otterlo la casa de Matera había provocado las iras de los miembros más ortodoxos del CIAM, que me habían acusado de todo, pero en particular de haber traicionado los principios del movimiento moderno, anunciados por Le Corbusier y codificados por sus exégetas (...) pedía que mi

arquitectura – como todas las arquitecturas que tienen calidad – fuera considerada el resultado de fuerzas que llegan de muchas direcciones, fuerzas de lo real, expresión de las características de los lugares y de las culturas de sus habitantes” (F.Buncuga, op.cit., pp. 105-106, en (Gabellini, 2014, pág. 262)

Hay aquí, de manera general, una radicalización, como la que se advierte en Rossi, y de ángulos similares, pero con soluciones diferentes: De Carlo, alega claramente:

“Una postura de radical objetividad histórica, fundada en el reconocimiento de la nueva realidad (...) y en el convencimiento de renovar la arquitectura (...) para permitirle participar “desde adentro” y en sentido progresivo en las transformaciones que impone la nueva realidad”

Que contrasta con una segunda posición:

²¹ Nota exacta de Gabellini “ En la primera postura, De Carlo agrupa al movimiento Arts and Crafts, la Escuela de Chicago Wright y Sullivan, el protorracionalismo centroeuropeo (Berlage y Behrens), Adolf Loos, el racionalismo alemán de posguerra; en la segunda postura, el Art Nouveau, el secesionismo vienés, el futurismo, el expresionismo, el neoplasticismo, el purismo de Le Corbusier. En particular, De Carlo (que había editado una antología crítica de sus escritos en 1945) se detiene en el rol de este último, porque Le Corbusier sin duda es la figura más prominente del movimiento moderno, cuya

“Movida por el ímpetu igualmente radical, se opone de pronto a una posición subjetiva y ahistórica al rechazar una participación en la realidad y proponer alternativas independientes, caracterizadas por una voluntad de no contaminación con la realidad misma” (De Carlo, pág. 68-69)

En la primera de las posiciones, el urbanismo “no es más la extensión excepcional de un episodio arquitectónico, sino el lugar en el cual todos los episodios se integran” (74), y en la segunda, “una prolongación épica de la arquitectura, (...) solo en los límites en los cuales puede ofrecer una carga emotiva a propuestas de intervención concebidas para la dimensión absoluta de la utopía.” (72)

La propuesta de De Carlo es: que la crisis nace de que la primera postura se ha agotado y se ha afirmado la segunda,²¹ y que se debe retomar el

“incontenible genialidad” ha constituido una suerte de “enorme roble” bajo el cual el CIAM primero creció, pero en los últimos años se ha quedado dormido [77]. “La producción ideológica y creativa de Le Corbusier representa -al más alto nivel que jamás se haya alcanzado- la ambigüedad de la conciliación entre la búsqueda de un método objetivo y la voluntad de reintegración del principio de estilo [...] el principio objetivo, asumido como sostén ideológico de la acción, es reducido a puro impulso emocional cuando ha agotado el propósito de distinguir las características típicas contemporáneas, o sea, cuando ha

trabajo bajo los parámetros de la primera, el objetivismo.

La disertación se amplía y trata de herramientas de planificación como el zoning y sus problemáticas, para terminar con una serie de reflexiones que tocan el tema de los campos disciplinares y sus respectivos momentos y roles; cabría suponer que en aras de la interdisciplinariedad -que exige la comprensión de la ciudad en toda su complejidad- habría un decante por una clara distinción de roles, entre los expertos, en la definición o realización de un plan, sin embargo, anota Gabellini, este argumento cayó: los urbanistas parecen haberse sentido incómodos, en vez de madurar una reflexión en aquel momento -su propia contribución concreta-, han preferido discutir y distinguirse con respecto a eso que De Carlo considera el “campo de acción intrínseco del urbanista”, es decir, la mayor o menor importancia (en el urbanismo *tout court*²²) de la organización del espacio en términos de forma. (Gabellini, 2014,

identificado los argumentos que es necesario tener en cuenta para no desviar en el academicismo la búsqueda de una auténtica estética. Además de este límite, la concepción arquitectónica de Le Corbusier recae en la posición subjetiva y ahistórica de la otra parte del movimiento moderno. Renuncia a la responsabilidad civil que está en el esfuerzo de localizar la disciplina de un método, a la necesidad de la relación entre forma y contenidos expresivos, a la conciencia de la sociedad y a las

pág. 270). De Carlo enfrenta, entonces, el problema de los planes desde diferentes dimensiones y una de ellas es un juego de roles no clarificado; sin embargo, el planteamiento del problema no es la solución, y es en este aspecto que, en el texto no se advierte una clarificación evidente de los roles o lo que se podría esperar de cada una de ellos. No obstante, continúa en el ambiente -tanto de este texto como de los otros analizados- la clara conexión e indisolubilidad de arquitectura y urbanismo.

¿Se puede acaso leer parte de los textos o el análisis que realizan a *Questioni di architettura e urbanistica* y conectar una buena parte de discurso con las preocupaciones de Rossi? No; aunque se podría argumentar que es una preocupación especial de los arquitectos de la Tendenza, y en general del urbanismo italiano de mediados del siglo veinte. Entre De Carlo y Rossi, existen grandes similitudes discursivas que han sido asumidas de maneras diferentes. Rossi, sin duda,

elecciones impuestas por su condición [79]. Por esto a Le Corbusier le es negada la comprensión del espacio que no es nioto físico o áulico o fantacientífico y que está en cambio en relación directa con la vida que se despliega en su interior, con la escala humana. [80].”

²² Forma francesa para expresar una manera de operar resumida, el atajo.

asumió la clarificación del rol de la arquitectura en la construcción de la ciudad y se dio, así, al desarrollo de herramientas que permitieran el trabajo desde el interior de la disciplina. En cambio, De Carlo advirtió la solución en la relación entre disciplinas, ya que -en su visión- parte de la problemática central está en lo que subyace a los planes urbanos, no en un problema disciplinar.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

LAS MÚLTIPLES DIFERENCIAS DE ROSSI con la visión de los autores anteriormente expuestos son, en términos claros, fundamentales. Este arquitecto, al asumir dos posiciones claras y definidas: *la autonomía y responsabilizar a la arquitectura del estudio de la forma y el espacio urbano*, traza una línea de división entre lo que corresponde a la arquitectura y lo que corresponde a las demás disciplinas o ciencias que estudien la ciudad. En buena medida, es un llamado de atención al *funcionalismo ingenuo*, (Rossi, 1986, pág. 81) especialmente en lo que se refiere a la producción de ciudad, funcionalismo que ha sido herramienta de rigor en la producción de la forma urbana dentro del urbanismo y la planificación. La mencionada línea (ya de por sí *radical*²³), que busca desligar un espacio de acción en medio de una urbanística gobernada por la producción con énfasis en la multidisciplinariedad, no es en principio -y eso es claro- una tesis para urbanistas, sino para *arquitectos, pues redimensiona las*

²³ Radical, es su sentido más literal: proviene del latín *radix* -"raíz" o base, y hace referencia a aquel tipo de acción o comportamiento que afecta la esencia misma de algo a lo que haga referencia. En este caso, se refiere a la esencia o

los fundamentos de la arquitectura, una radicalización tendiente a cavar en lo profundo de una disciplina para afrontar, tanto los problemas endógenos, como aquellos nuevos, dada la condición cambiante de la ciudad moderna.

posibilidades y las responsabilidades de una disciplina en constante lucha por comprender los principios que la gobiernan y por legitimar su producción. También es importante tomar en cuenta que la posición de Rossi, y del grupo de la Tendenza, fue tan radical antes como lo es ahora, ya que (aunque gran parte de su propuesta es la continuación y adaptación lógica de una tradición urbano-arquitectónica dentro de la especificidad de una disciplina) aun en nuestros días, la idea que la arquitectura planteé, corrija y piense los principios de ordenación formal de la ciudad, así como la limitación o eliminación de los factores que generan subjetividad en el proceso de proyecto, es vista como una afrenta al genio o la creatividad del arquitecto y la labor del urbanista. Rossi es un ejemplo paradigmático de una obra teórico y práctica, especialmente sensata y concordante, y es en la labor de síntesis y la coordinación de sus ideas donde radica en buena medida su radicalidad, no tanto en la novedad. Un buen ejercicio analítico y comparativo permite ver la continuación del conocimiento anteriormente planteado por *Le Corbusier*, *Samoná* o *De Carlo*, propuestas que, si bien no se mantuvieron en el campo del urbanismo, solo en Rossi se evidencia una postura suficientemente contundente que hace posible

afrontar el hecho urbano desde la arquitectura, sin pasar por el problema de la escala y la arquitectura.

El presente capítulo ha permitido posicionar a Rossi en medio del ambiente teórico del urbanismo de la época, y comprender la radicalidad de su propuesta: que es un proceso de síntesis y acotación de posturas que ya estaban insinuadas en obras precedentes. Esta actitud teórica es definitiva y esclarecedora del alegato por la cientificidad: Rossi, recoge, acota, suma conocimiento, lo limita a una disciplina que, a su criterio, tiene la posibilidad de reflexionar y producir la forma física de la ciudad bajo criterios y herramientas ya conocidas.

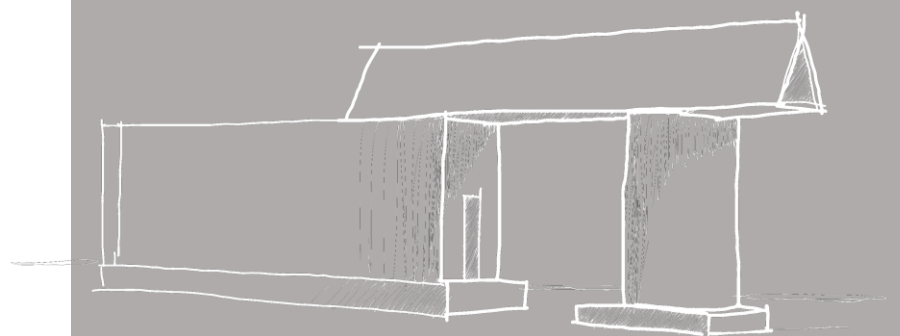
La síntesis de los alegatos y reclamos que Rossi parece recoger y formular nuevamente no son otra cosa que, como anota Luque Valdivia, la crisis del racionalismo, una que por proceso natural siempre produce cierta emergencia que hace posible el cambio, producto, en este caso, de lo que llamaría, citando a Rossi, *La parálisis de los asuntos teóricos maltratados por el Movimiento Moderno*²⁴. Rossi, responderá de manera general, esto es, con el desarrollo y construcción de un corpus teórico capaz de comprender la complejidad a la que se enfrenta y que ha sido anunciada con antelación por Samoná y De Carlo,

²⁴ Luque Valdivia citando a Rossi en *La ciudad de la arquitectura*, pág 22.

entre otros. Como se verá más adelante, las bases en crisis del racionalismo más los pobres argumentos que pusieron en crisis al historicismo son el paralelo sobre el que Rossi asume la realidad, así, *contextualismo* y *formismo*²⁵ se convertirían en claros marcos interpretativos, en momentos definidos y presentes en el proceso de proyecto.

La novedad de Rossi, como se ha visto, ha consistido, no en tocar temas que no hubiesen sido tratados con anterioridad sino en el enfoque y la posición asumida, así como por los métodos empleados, los conceptos y definición de límites que lo ubican en el desarrollo de un nuevo paradigma, en términos de Kuhn.

²⁵ En términos de Pepper



REUNIFICACIÓN DIALÉCTICA

TEORÍA Y PRAXIS

¿ES POSIBLE RASTREAR la visión de mundo, y de aquello que Rossi consideraba como real en *La arquitectura de la ciudad* y, en general, en su obra? Las diferentes obras de Rossi, especialmente "*La arquitectura de la ciudad*", son fruto de una preocupación constante por hacer parte de las discusiones (Luque Valdivia, 1996) en una época en la que confluían múltiples posiciones; la suya, paradigmática, goza de cierto carácter ambiguo en sus escritos -cuestión que le ha ganado numerosos seguidores, al tiempo que no pocos críticos-, no obstante eso, dichas posiciones aceptan la claridad de sus postulados y reconocen generalmente el enorme espesor de su teoría.

A continuación, se revisará en qué marco teórico de lo real y de la realidad puede estar inscrito Rossi, independiente de si sus nexos eran esos o no, dicha revisión permitirá comprender mejor, y desde un ángulo diferente, tanto el problema de la teoría y la práctica, como de la pertinencia de claridad conceptual individual en el desarrollo de

una teoría, de una práctica y posiblemente de una crítica. Así, exponer como lectura de ciudad en el tiempo la extracción y transposición de información es una forma de afrontar cierto nivel de complejidad, esta visión compleja de la ciudad da cuenta, junto con otros postulados teóricos, de una visión de lo real y de la realidad que puede ser rastreable hasta nexos claros con Lukács y enmarcada en lo expuesto por Lacan u otros pensadores de su tiempo.

Preguntarse acerca de qué es lo real y la realidad es parte central de la problemática que cualquier visión de mundo tiene que enfrentar. Diferentes corrientes se han enfrentado desde distintos escenarios, Marxismo contra Idealismo es tal vez la más reconocida. Sin embargo, la comprensión del debate filosófico no significa el entendimiento de lo que es el objeto de reflexión, razón por la cual se realizará una corta disertación a los efectos del

presente trabajo y como preparación a futuras argumentaciones.

Es posible describir múltiples centros en *La arquitectura de la ciudad*, aunque parece correcto (dada la fuerza del trabajo de Rossi en hacer de la ciudad un objeto arquitectónico o de devolverle el carácter de objeto de estudio de la arquitectura dentro de sus propios parámetros) que localicemos su centro en la lectura de la ciudad, pues, para el arquitecto italiano, la ciudad, en su complejidad es un cúmulo de información atemporal, por lo que lo análogo del método y lo análogo de la ciudad está en la posibilidad de transposición de información.

El rastro que deja Rossi en su obra indica que las bases metodológicas y los elementos para el desarrollo de su concepción de la arquitectura, su ámbito de aplicación y sus posibilidades, se encuentran en el marxismo de Gramsci, por un lado y de los aportes teóricos de Samoná, Adorno y Argan, por otro lado. Sin embargo, en paralelo, se dieron discursos de otros, que bien pudieron influirlo -y que pueden ayudar a la vez a explicar parte del pensamiento rossiano-, es decir: Lévi Strauss, Lukács y Lacan, entre los principales. La revisión de aquellos considerandos de mayor

referencia puede ayudar a aclarar elementos claves en esta investigación, no necesariamente porque se demuestren los nexos de Rossi con dichos discursos²⁶, sino que clarifiquen aspectos teóricos esenciales que aquí se trata de comprender. Estas explicaciones (que deben ser asumidas como excursos) son importantes, ya que, en sumatoria, crean la visión general y holística de una discusión en la cual -si bien es posible detectar un discurso más lineal- se podrían escapar nexos importantes, rescatados por medio de esta dialéctica.

TRASFONDO DE LA PRAXIS

El trasfondo de idea de praxis de Rossi se encuentra en las relaciones que estableció entre la arquitectura y el contexto cultural, entendido este contexto como la suma de las situaciones sociales, políticas, artísticas, de la etapa posterior a la segunda guerra mundial.

El conjunto de arquitectos que guiados por Rogers harían parte de la redacción de *Casabella* seguían una línea ideológica más o menos homogénea, aunque basada en referentes con concepciones

²⁶ Aunque es importante considerar la importancia de un tiempo donde los múltiples discursos hicieron parte de una dialéctica constante, discursos que permearon todas las esferas del conocimiento dado su impacto sobre la forma en que se produce el mismo, el aprendizaje etc. En general

desde Gramsci hasta Piaget, pasando por Adorno y otros, alimentaban un debate de enormes proporciones del que ningún pensador de su tiempo permanecía apartado o alguno hacia el cual no se decantara.

teóricas distantes; *Gregotti*²⁷, plantearía a Giulio Carlo Argan y Theodor Adorno como fuentes importantes del grupo de Rogers (Gregotti, 1969), así entonces, desde el plano académico, dados sus impactos en la cultura Italiana, Argan influencia notablemente no solo a Rossi y el grupo en mención, sino a toda una generación de arquitectos e historiadores; prolífico teórico, sus obras van desde la crítica y la teoría hasta la historia del arte, Sin embargo, lo que más interesa al actual trabajo es su pensamiento ideológico de claras bases gramscianas²⁸; en “*Proyecto y Destino*”,²⁹ escribe que “*Según la concepción marxista, todo proceso histórico, del arte inclusive, depende del desarrollo de los medio de producción: si el arte se exceptuase de esta ley y continuase dando valor, en una sociedad industrial, a los procedimientos técnicos del artesanado, constituiría una fuerza conservadora y reaccionaria, mientras la experiencia demuestra que, en el pasado, el arte ha sido siempre una fuerza progresiva.*” (Argan, 1969, pág. 219). Esta importante aclaración, deriva de una visión de la cultura con valores superiores y la localiza en un estado, en general, no supeditado a la concepción de superestructura. Parte de esta visión superior del arte y del rol de la arquitectura

es explícito en su paso del idealismo, cambiando el foco de interés de la naturaleza al foco de la sociedad, tratando de *actuar sobre una determinada situación social y de modificarla profundamente* (Argan, 1969, pág. 64), finalmente, y para dejar establecida su posición ideológica de carácter marxista, en el mismo texto -sin detenerse en los simples dilemas de los que parte su propuesta-, dice: *la finalidad práctica (a que se refiere el funcionalismo) es entendida objetivamente, en la contingencia naturalista, y la arquitectura se reduce a un hecho estrictamente utilitario; o la finalidad práctica es entendida en la conciencia de una condición de civilización, es decir, en relación a la misma historicidad en la cual se cumple y justifica el valor estético de la forma, y entonces el "funcionalismo" se transforma en el método de una elección cumplida, en el campo ilimitado de las necesidades y de las oportunidades prácticas, en nombre de una cierta concepción de la vida y del mundo.* (Argan, 1969, pág. 205).

Lúque Valdivia esclarece el rol que habría tenido Argan en los trabajos de Rossi, especialmente en *La arquitectura de la ciudad*, un rol que sabría,

²⁷ Gregotti, Nuevos Caminos de la Arquitectura Italiana. 1969 Barcelona. P.56

²⁸ La obra de Gramsci se puede estudiar por medio de sus *Cuadernos de la cárcel*, ediciones Era, que recoge en seis tomos, los escritos desde 1929 hasta 1935

²⁹ Proyecto y Destino. Universidad central de Venezuela, Caracas 1969

como se indicó, hacer uso de su pensamiento como historiador y rescatista de importantes cuestiones de época, asunto en el que los dos arquitectos están en sintonía, aunque, por otro lado, sus puntos de vista respecto dichas cuestiones estarían comúnmente en oposición a las de la Tendenza italiana.

“El papel de la historia en la creación artística, la función social del arte, y el carácter preeminente que el urbanismo asume en la arquitectura, son otros tantos temas en que las soluciones de Rossi y de Argan difieren, y aun se oponen, pero sobre una base común: la convicción de que estas son cuestiones vitales para la continuidad de la propia arquitectura.” (Luque Valdivia, 1996)

La citada sintonía entre Rossi y Argan se hace evidente, por ejemplo, en la búsqueda por comprender el papel de la arquitectura y el arte en la sociedad, la búsqueda del sentido y fin último de la disciplina, que dirigirían el discurso de Rossi hacia la autonomía y posibilitado por la solución que presenta Argan en proyecto y destino: el carácter de *proyecto*, *“las técnicas artísticas se reducen a la metodología intencionada de proyectar. (...) en su conjunto la operación proyectista del arte es a un tiempo crítica, rectificación y modelo del común obrar”*³⁰

³⁰ Luque Valdivia, citando a Argan: Proyecto y destino, pág. 52-56 y 26

El caso de *Adorno* como influencia en el pensamiento de Rossi, deberá estar enfocado en las concepciones que el primero desarrollará acerca del racionalismo y el funcionalismo, de los cuales sería detractor. Adorno, de bases marxistas, los considera como mecanismos diseñados para empobrecer, no solo a la sociedad sino en general a lo compleja que pudiera ser la realidad. (Adorno W. T., 1998)

Esta misma problemática de la determinación económica y la utilidad, basada en el capital, sería señalada por *W. Benjamin*, la razón y el progreso - en el capitalismo- son instrumentos de control, dominación y explotación y a la vez útiles, mejoran la vida y generan desarrollo tecnológico.

En los planteamientos teóricos de Adorno se hace explícita la necesidad de complementariedad entre razón e intuición, el pensamiento basado en concepciones estrictas de cualquiera de estas dos vertientes sería falso (*concepción que sería compartida por Gramsci y Rossi en repetidas ocasiones. alegando la necesidad de una dialéctica*).

Sería en las tesis de Samoná sobre la ciudad-región donde Rossi encontraría³¹ (Gutiérrez, 2009), como el autor, la aparición de una

³¹ «Uno de los aspectos inolvidables de los viajes en coche con Aldo, que me acompañaba preparando así sus exámenes de urbanística, era aquel tomar conciencia juntos,

dimensión de ciudad en términos de *“una más viva participación de la cultura técnica en la política y, simultáneamente, en el campo de la urbanística, una prevalencia sobre la técnica, de la cultura entendida como observación histórica, por medio de una idea de la historia que es resultado de una experiencia más dimensionada de los hechos en la continuidad y en la complejidad de su mutable y continuo desarrollo.”* (Luque Valdivia, 1966); es con Samoná que Rossi vuelca su interés no solo por la necesidad de una arquitectura autónoma sino por la ciudad.

Samoná, trabaja con base en la línea de pensamiento de Argan, para el cual: *“...el proceso que industrializa la producción edilicia es el mismo que transforma la arquitectura en urbanística. De ello se deduce que la urbanística es simplemente, la arquitectura de la civilización industrial”*. Luque Valdivia señala, acerca del discurso de Samoná, que: *“La concepción estructural de la ciudad supera el organicismo y el funcionalismo denunciado en las interpretaciones del Movimiento Moderno, pero sobre todo sitúa en el centro de la transformación urbana la ciudad existente; el planeamiento y el diseño de la nueva ciudad no puede medirse con los modelos reductivos propuestos por el Moderno, sino que ha*

de relacionarse con el proceso de cambio y permanencia de cada ciudad concreta.... Se trata de superar el esquematismo programático del urbanismo de entreguerras...” (Valdivia) (Raposo, Raposo, & Valencia, 2005).

En 1971, Samoná plantea la cuestión de la arquitectura y la urbanística como un proceso integral:

“la posibilidad de transformación de la realidad existente...”, y al mismo tiempo, se refiere a la “creación arquitectónica justamente a una serie de conocimientos adquiridos, juicios de valor, hipótesis y proposiciones...”, que nos conduce a la idea de proyecto claramente como espacio de investigación, a “un momento cognoscitivo, que a la vez es creación”. (Samoná, 1971)

A su vez, en la visión de disciplinas complementarias, plantearía que: *“La investigación de datos generales no es más que el primer paso para la proyección [...]; la parte más viva, más delicada y más difícil consiste en presentar estos datos generales dentro de los elementos del proyecto, cuando estos han sido individuados con meticuloso y atentísimo examen; y consiste, en fin, en la operación más difícil que*

aprendiendo de las construcciones, de las tesis de Giuseppe Samonà sobre la ciudad-región, de los signos materiales del

poder en el territorio» (f. drugman, «ricordi», en p. posocco, g. radicchio & g. rakowitz (eds.), op. cit., p. 45).

es el análisis de todos estos elementos individualizados, contemplados a la luz del conjunto de valores humanos, que solo un sentido crítico controladísimo puede descubrir, y que una vez fijados vivificarán los elementos concretos del tema, transformándolos en una realidad sensible capaz de hacer determinar aquella síntesis que conduce a la proyección definitiva". (Samoná, 1947)

La transcripción anterior, describe parte de los planteamientos de Rossi, presentándolo una vez más como sintetizador, aunque adelantando en los temas que se tocarán más adelante, la presencia, justamente, de *"cómo presentar esos datos generales dentro del proyecto, (...) individualizados con meticuloso y atentísimo examen, (...) solo un sentido crítico controladísimo puede descubrir (...)* es como decir: que la ciudad debe ser asumida como objeto de estudio de la arquitectura y que esos datos -presentados con rigor y cientificidad-, una vez encontrados e individualizados, y con el consecuente traslado de esa información, de esa realidad a una nueva (proyecto): es un proceso delicado y necesita una herramienta de individualización (*tipo*), un momento de análisis (*tipología*); y que -conscientes que la información pasa invariablemente por el tamiz humano- amerita una forma de control (*analogía*).

Los diferentes libros de Samoná, (y en general su discurso) gustan de ser anti ideológicos (Infussi, 2014), lo cual es una interesante característica que se puede encontrar también en Rossi y es probable que aprendiera una forma más práctica de comunicar el urbanismo, que a su vez también estaba presente en el discurso cultural y artístico del marxismo de Gramsci.

Los nexos entre la forma de operar de Samoná y la de Rossi, son similares y pueden ayudar a comprender en cierta medida su constante marcha renovadora. Samoná, ya durante los años cincuenta (Rossi se gradúa en 1959) no limitaba su práctica urbanística a los estándares de la profesión -a la utilización de las fórmulas e interpretaciones universales-, proponía constantemente revisiones desde las ciencias; se resalta, también, la importante crítica que hizo a la falta de diálogo con el planeamiento arquitectónico. (Infussi, 2014)

Precisamente será Rossi, quien diga -en *"Risposta a sei domande"* en Casabella 251 (1961)- que el libro de Samoná es *"uno de los hechos más importantes de la cultura técnica italiana; un libro de gran apertura que desbloquea una situación cerrada"*. No cabe duda que el discurso de Rossi y sus teorías dentro de la arquitectura y la urbanística caben perfectamente en lo que Tafuri señaló como el inicio de la maduración de la cultura urbanística. (Tafuri, 1964) (Infussi, 2014)

Por su parte, Infussi anota -en *Un programa de investigación*- que muchas de las tesis de Samoná podrían parecer obvias en la actualidad, las *historiográficas, las relativas al fenómeno urbano contemporáneo, como aquellas respecto a la construcción de un plan, y de manera más general, las que tienen que ver con los puntos de vista multidimensionales, sin perder la especificidad de la disciplina*. En el marco de esta investigación y como se señaló anteriormente, parece una vez más que el *modus operandi* de Samoná se encuentra en Rossi, quien haría estas mismas demandas.

En *L'urbanistica e l'avvenire*, Samoná explicita la que podría ser considerada su tesis principal, la razón de incluirla en este momento es que la obra de Rossi, parece ser una respuesta directa a ese planteamiento o más precisamente una reacción definitiva:

“Por el contrario, el arquitecto (...) no es capaz de entender el significado nuevo de la sociedad, y por esto las tareas profesionales, sobre todo técnicas, que ella requiere lo encuentran desprevenido frente a las exigencias prácticas crecientes. Estas lo impulsan a refugiarse en un mundo espiritual de

*imágenes estéticas (...) inaugurando el eclecticismo burocrático de los estilos históricos. El ingeniero construye puentes (...) construye acueductos y cloacas, subdivide con trazados geométricos en damero los nuevos barrios. El arquitecto, en cambio, permanece casi ajeno del todo a este fervor de obras y, salvo casos excepcionales, (...) no logra ver las relaciones esenciales que atan la estructura y la forma a las exigencias de los nuevos organismos edilicios y a intentar allí las coordinaciones lógicas en el espacio urbano”*³² (Infussi, 2014)

Lo que Samoná advierte es una clara desconexión con la realidad por parte del arquitecto, la incapacidad para leer con claridad el contexto y llevar a cabo acciones en pos de una producción acorde a la lectura objetiva. Luque Valdivia, señala dicha condición en sus observaciones de Samoná, citando el artículo *Lo studio dell'architettura*, en *Metron* número 15 de 1947: “(...) He concluido que hoy (...) sería bastante útil instaurar un método de estudio (...) que hiciese frente con mucha mayor eficacia a la perenne necesidad de la fantasía creadora de buscar límites concretos para objetivarse en representaciones espaciales de la arquitectura, reduciendo a investigación plástica

³² (Infussi, 2014, citando a Giuseppe Samoná, *Un programa de investigación, Clasicos del urbanismo Moderno*. Bernal. 2014) 1959, 9-10

dentro de un cerco de posibilidades suficientes como para determinarla como expresión.”” (Luque Valdivia, 1996, pág. 79)

La anterior aclaración de Samoná explica en buena medida parte del fracaso del Movimiento Moderno, en el sentido de deslegitimar la visión plástica y reduccionista en su incapacidad para enfrentar el complejo problema de la ciudad moderna, poniendo sobre la mesa la necesidad de una visión estructural en la que confluyan no solo las cuestiones espaciales sino las temporales: “(...) *Con cuanta destreza se puede sentir la nueva dimensión urbana como conservación y continuación de la antigua.*” (Samoná 1945) (Luque Valdivia, 1996, pág. 84)

En otro escenario, Argan, explicando la evolución del espacio desde el barroco hasta nuestros días, aclara la importancia de reconocer los componentes esenciales del concepto de espacio, el primero es la *concepción del mundo* (Argan, 1969, pág. 14), es decir, de la naturaleza en su relación con el individuo y con la sociedad humana. Argan, alega que los problemas del espacio y de la naturaleza han estado relacionados constantemente, tanto, que es posible afirmar: “*el arte es la representación de la naturaleza*”; esta visión sería un punto de partida para explicar la necesidad de Rossi de expresar la cuestión espacial y formal por medio de obras pictóricas, de la utilización de herramientas de expresión que, sin

serlo, parecieran ir en contra de una visión sintética del problema arquitectónico.

¿En la visión de mundo de Rossi, existe un concepto, más bien típico del renacimiento, donde lo que se busca es representar la naturaleza de manera indirecta?, y ¿la representación pictórica, como imitación de la realidad, sirve para acercar aún más la arquitectura a la realidad? En términos de Argan, esto es posible, es decir, si la idea de que la arquitectura como otras artes son *una imitación de lo antiguo, más precisamente de la antigüedad clásica*, se puede pensar que dicha idea no se aleja de la concepción de la analogía como transmisión de información entre estructuras; la *mimesis* del renacimiento, es un proceso que no tiene límite de tiempo, lo antiguo sería, pues, todo aquello que prevalece, permanece y se adapta; *Permanencias*, A este respecto, Rossi aclara que el concepto de las permanencias es mucho más importante de lo que se podría definir en primera instancia:

“Estas consideraciones atañen a la teoría de las permanencias de “Poete” y de Lavedan; teoría que he expuesto en las páginas precedentes veremos además que la teoría de las permanencias está en parte relacionada con la hipótesis, que ya he anticipado al comienzo, de la ciudad como manufactura. Para estas consideraciones debemos tener presente, además, que la

diferencia entre pasado y futuro desde el punto de vista de la teoría del conocimiento consiste precisamente en el hecho de que el pasado es en parte experimentado ahora y que, desde el punto de vista de la ciencia urbana, puede ser éste el significado que hay que dar a las permanencias; éstas son un pasado que aún experimentamos. (Rossi, La arquitectura de la ciudad, 1986, pág. 99) (Rossi, 1986, pág. 99)

La arquitectura, a diferencia de la pintura y la escultura, no está atada a representar motivos modernos, o mejor, de un tiempo determinado, ya que los objetos arquitectónicos. al representar la naturaleza de manera indirecta, centran su forma en lo que están llamados a ser, a representar o habitar sin dejar de ser una mimesis de sí misma en el tiempo, la pintura y la escultura no hacen mimesis de sí mismas; una pintura no representa una pintura, ni una escultura a una escultura, en cambio, la arquitectura hace mimesis de arquitectura, que ha integrado y ha representado cierta naturaleza, un momento, una realidad. Posiblemente, esta facultad de la arquitectura de representarse a sí misma, tenga que ver con sus

cualidades innatas; la pintura por ejemplo, representa las dos dimensiones, no tiene más posibilidades, la escultura puede representar las tres dimensiones, forma un cuerpo, le da forma a algo, sin embargo no puede darle importancia al interior, la arquitectura, por su parte hace coincidir la bidimensionalidad y la tridimensionalidad de manera ordenada y planificada, de allí que, aunque en determinado momento se centre en ser apreciada, y en otros, de ser habitada en el interior, siempre supone la necesidad de, ya sea entrar en ella, o quedar fuera de ella, pero siempre en relación con el espacio creado.

Justamente, es esta capacidad delimitadora de la arquitectura la que, una vez en contacto con ella nos limita, obliga y dirige (*no en el sentido ideológico*), que crea un marco de realidad amplio o hace parte integral del mismo, es decir: tanto el objeto arquitectónico como el espacio que genera, dada su habitabilidad, permea y limita, crea algo real y recrea a su vez una realidad que afecta, en general y de manera diferente al arte pictórico o escultórico el espacio del individuo³³.

Son pues comprensibles los impactos de una visión de mundo clara y definida, de un marco de realidad comprendido y dimensionado sobre las

³³ Entiéndase aquí espacio como la delimitación donde suceden los fenómenos y los sucesos.

posibilidades de la arquitectura, porque, así como la arquitectura tiene partes formales (*aquellas que hacen parte del todo, que permiten su reconstrucción*)³⁴ es a la vez la arquitectura, tanto físico-espacial como funcionalmente, parte formal del lugar³⁵, y, al mismo tiempo, la visión de mundo y el marco de realidad son parte formal de la arquitectura que genera el arquitecto, esta afirmación, que será tratada más adelante, se evidencia en la capacidad de entender y explicar la forma de un edificio (*en el caso de Rossi*) desde su teoría, que no es otra cosa que una visión particular del mundo, de la realidad expresada desde las posibilidades de una disciplina específica, en este caso, la arquitectura.

Argan, aportará una visión de la arquitectura como una suma más completa y general, un todo, es decir, donde es posible depositar una visión tanto artística como cultural y científica, un proyecto más complejo que el simple edificio o conjunto de edificios, uno que trasciende el tiempo y perdura, la ciudad, de la misma forma existe en Argan una idea clara y profunda de la praxis, que es evidente en la carrera de Rossi. *En el concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*, Argan aclara que el término praxis no

³⁴ Ejem: si una vasija se descompone en partículas elementales o ínfimas, no es posible la reconstrucción del objeto, sin embargo, si se descompone en partes

equivale simplemente a "práctica" sino que su alcance es mayor: no se refiere solamente al "ejecutar" sino al "obrar" del hombre. (Argan, 1969, pág. 103)

De Adorno, es evidente la conexión con el desarrollo de un método de síntesis que vincule, tanto razón como intuición, es decir la dialéctica. De Samoná, la idea de la observación histórica y la relación de los hechos físicos con la continuidad de la ciudad, así como del uso del método estructuralista, que en una buena medida es contrario al movimiento moderno en su versión reduccionista y plástica. Estas poderosas influencias se veían fortalecidas por el clima general de la segunda mitad del siglo xx (que ya pudieron ser apreciadas en el capítulo *Radicalidad y continuidad*), el creciente descontento de la ineficacia de las doctrinas del movimiento moderno, fácilmente criticadas por el grupo de la Tendenza, el paradigma del Moderno cuestionado -desde la arquitectura y una gran variedad de disciplinas- dio paso a *"Una revolución contra la revolución"* (Huxtable, 1981), que tenía en Italia un campo más fértil que en otros países del globo. En el momento en que el funcionalismo deformó en aspiraciones formales completamente abstractas, Italia estaba embebida en el fascismo, lo que le

suficientemente grandes o formales, es posible la reconstrucción de su forma.

³⁵ Alberga y posibilita los procesos sociales complejos, las instituciones.

llevó a un clima de exclusión y desembocó en el desarrollo del denominado “*Racionalismo italiano*”

Aunque sin ser un militante político constante, en su propuesta arquitectónica se hace evidente una línea clara de acción en concordancia con su ideario, en éste, la arquitectura debe permanecer al margen del tinte político, de tal forma que exprese mejor la realidad. Rossi no tiene inconveniente en realizar una arquitectura que se asemeje a la fascista, el caso claro del Palazzo della Civiltà italiana, 1943, por el arquitecto Giovanni Guerrini, y el depósito de los osarios del cementerio de San Cataldo en Modena, de Aldo Rossi en 1978. (*ver imagen 18 y 19, donde se aprecian las similitudes formales y figurativas, dos tipos de casas diferentes, una para los vivos y otra para los muertos*)

Como se mencionó anteriormente, las influencias disciplinares y académicas supusieron en Rossi varias cosas: Primero, la continuación o consumación de unas preocupaciones, que él asumiría de forma radical y diferente a los otros arquitectos de la Tendenza, como De Carlo, por ejemplo. Segundo, el progresivo interés por el desarrollo de herramientas destinadas a comprender mejor el mundo de lo real, es decir, homologar aspectos de la arquitectura que permitiesen una producción similar, mismo aspecto que explica la necesidad de alegar por la autonomía disciplinar, producto de una necesidad práctica. Tercero, un diálogo continuado con la



17. Aldo Rossi. Cementerio de Modena, 1978. Justfoster, recuperado de:
<http://www.panoramio.com/photo/32521951>



18. El Palazzo della Civiltà italiana se terminó en 1943.
Blackcat, recuperado de:
<https://it.wikipedia.org>

historia, no solo representada en las edificaciones sino en los demás aspectos de la cultura, con el fin de transmitir preciados elementos permanentes en el proceso de proyecto, condición que fue expresada por *Paolo Portoghesi*, el cual consideró como completamente natural el que (en un país que en los años posteriores a la postguerra era predominantemente agricultor) los maestros mantuvieran un diálogo con la historia (Sabatino, 2010, pág. 168) ideas que se verían plasmadas en proyectos como las viviendas en el barrio Gallarate en Milán en 1970, proyecto por el cual fue puesto como ejemplo de la aplicación de los conceptos teóricos del Neo-Racionalismo durante la XV trienal de Milán en 1973. (Rossi, *Analogical architecture*, 2001)

Geoffery Broadbent (investigador en la posibilidad de aplicar las temáticas modernas en el diseño urbano), definió al edificio de Gallarate como *Un paradigma del diseño Neo Racionalista similar al de Marc-Antoine Laugier's con su modelo de "primitive cottage"; considerado un paradigma racionalista en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII*³⁶. (Wojtas Swoszowska, 1980, pág. 22)(imagen 20)



19. Marc-Antoine Laugier – El mito de la cabaña primitiva. recuperado de: www.ruartecontract.com/marcantoine-laugier-arquitectura-barroca-a-neoclasicas

³⁶ El mito de la Cabaña primitiva de Marc-Antoine Laugier, trata de remitirnos a los valores primarios del hecho arquitectónico y a los valores representativos de la arquitectura que se encuentran representados en ciertos

aspectos elementales de la construcción. Se puede ver con claridad en el ensayo titulado *Essai sur l'architecture*.

OTRAS INFLUENCIAS

EL ORDEN PLANTEADO depende de las influencias, en Rossi la influencia de Marx es indudable, como un sistema complejo de comprensión de la realidad, le aportaría elementos metodológicos y teóricos para entender el mundo; Gramsci y Lukács, abrían ayudado a Rossi a comprender el marxismo de base, sus propuestas mejor adaptadas a campos más afines a la arquitectura, como el arte, del que se preocuparon finalmente. Lenin resulta importante dado su impacto general y como elemento de contraste entre visiones diferentes de un asunto similar, el marxismo, visto y adaptado por medio de Gramsci y Lukács, es práctico, filosófico, artístico; por medio de Lenin estos escenarios se tiñen necesariamente del plano político, ante todo por su propia visión y a fuerza del impacto que, en ese momento, su obra y pensamiento popularizó. Aun así, siguen existiendo elementos comunes a todas las propuestas, como se verá, ejemplo de esto: la teoría del reflejo.

Aunque se reconoce el discurso político de Rossi, de igual manera se acepta que su militancia se apartara significativamente de lo que, según él entendía, podía lograr por medio de la arquitectura, por esto, si bien es claro que encontraría importantes herramientas para construir su edificio teórico, se evidencia un cambio de dirección

respecto de la urbanística (como ya se ha anotado anteriormente), una visión desde la arquitectura, no hacia sino desde. Moneo se apoya en su discurso político, por ejemplo, para explicar su capacidad para entender la problemática de la ciudad desde la dimensión económica: *La historia de la ciudad está llena de episodios en los que las circunstancias económicas, la no pretendida liberación del suelo, e incluso una catástrofe o un propósito equívoco y ambiguo contribuyen a la evolución de la ciudad, la fuerzan, la empujan. Desde esta perspectiva, Rossi tratará de enlazar con una visión materialista y dialéctica de la historia como corresponde a su credo político.* (Moneo, 1996. Pág 42)

GRAMSCI

Hay, fuera de lo que la proximidad personal supone, una postura común en los trabajos de Rossi, Grassi, Aymonino, Dardi, Bonicalzi e Pracchi, Marzoli y Vizzi. (Moneo, 1992, pág. 35)

ES CON SEGURIDAD el pensador más influyente de la primera mitad del siglo veinte en Italia; Gramsci, al igual que la mayor parte de los intelectuales europeos que ejercieron peso con sus ideas, pasó un buen tiempo de su vida en la cárcel, lugar donde desarrollaría parte vital de su obra. También está convocado porque, entre otras cuestiones, escribió una obra muy importante acerca de la *función educativa de los intelectuales*, y conocida como Quaderni del carcere (Monasta A. , 2001)

En medio de un pensamiento complejo que pasó por diferentes etapas, y sin tener un cuerpo de obra completamente formado, sí existe una unidad temática, la educativa. La principal preocupación de Gramsci tomaría forma a la luz de las condiciones en las cuales creció, una Italia de principios del siglo XX, con marcadas diferencias sociales y fuertemente polarizada, aunque de enfoques positivistas y de desarrollo científico del

trabajo; estos intereses de Gramsci por la cuestión educativa contrastan notablemente con sus nexos políticos con Lenin, a quien conocería personalmente en sus años en Rusia, aunque la influencia de Lenin en su pensamiento no tiene la fuerza que tendrá el marxismo puro. En Gramsci es evidente la necesidad de despejar el pensamiento filosófico del político, sin embargo, la influencia política es evidentemente leninista, lo mismo que trotskista.

Las ideas que Gramsci desarrollaría en sus Cuadernos, se nutrirían de la experiencia de los periódicos *Ordine Nuovo* y *Unità*, en los cuales trataría la temática del problema científico de la educación, que venía siendo reprimida por una visión idealista, es decir, que destinaba gran peso a las concepciones estrictamente filosóficas en oposición a aquellas de carácter técnico; las primeras pensadas para educar a nivel político o religioso, y las segundas, de carácter cultural y científico; es en esta visión diametral, donde encontraría Gramsci el pivote sobre el cual desarrollar profundas reflexiones posteriores, acerca de la relación entre teoría y praxis.

Gramsci tenía ideas distintas sobre estos problemas, sin caer en la arrogancia positivista de considerar que los problemas humanos podían resolverse con la ciencia y la tecnología, ni en la ilusión idealista de la independencia de la vida intelectual y cultural con respecto a los

condicionantes económicos y políticos. (Monasta A. , 2001)

El verdadero impacto de las ideas de Gramsci, llegaría después de su muerte en 1937, dada la gran difusión que hicieron de sus obras los demócrata-cristianos y el partido comunista después de la derrota del fascismo, parte del éxito puede ser atribuido a la edición temática que hicieron en la primera edición, lo que facilitaría la adopción de sus conceptos y postulados por parte de diferentes disciplinas -no únicamente de círculos de intelectuales- en concordancia con las tesis gramscianas. La revisión temática de sus obras ha sido criticada muy favorablemente, al argumentar que su obra sí gozaba de unidad, ya que a lo largo de todos los cuadernos permanece la insistencia en el estudio y la ejemplificación desde diferentes campos del conocimiento.

La base de las ideas de Gramsci se encuentra en el marxismo, en el más claro sentido filosófico, es decir, un marxismo próximo a Hegel, no politizado, temprano, como un sistema completo y complejo, visible en la multiplicidad de temáticas (política, lingüística, arte, etc.) unidas transversalmente por medio de la dirección hacia y en pro de una labor intelectual educadora.

La visión práctica del marxismo se vería reflejada en sus escritos por medio de la praxis: es decir, para

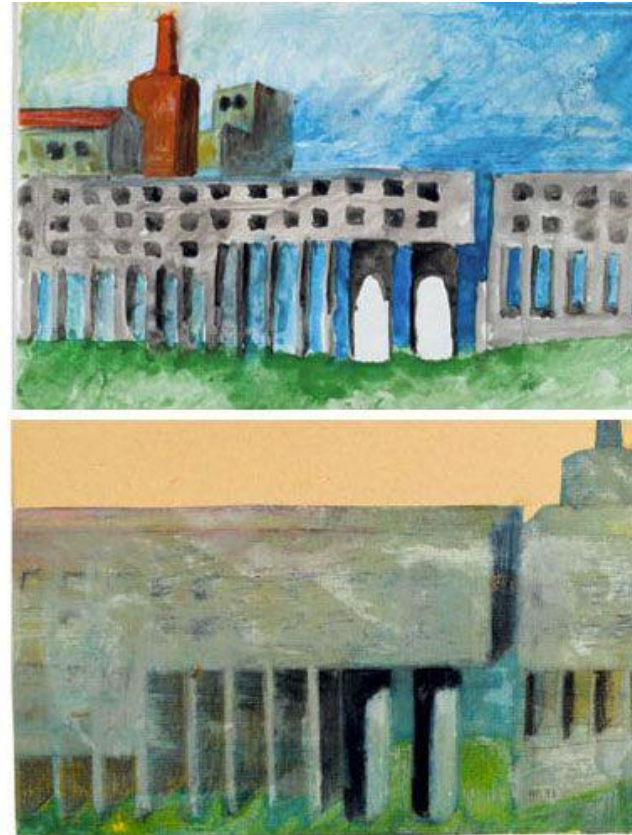
Gramsci, praxis y marxismo son sinónimos y utiliza el término para referirse a lo mismo: *“La filosofía de la praxis presupone todo ese pasado cultural, el renacimiento, la reforma, la filosofía alemana, la Revolución Francesa, el calvinismo y la economía clásica inglesa, el liberalismo laico y el historicismo que se encuentra en la base de toda la concepción moderna de la vida”.* (Gramsci & Tura, Introducción a la filosofía de la praxis, 1972)

En los Quaderni, Gramsci aclara al respecto de las ideologías, que: *una ideología es una hipótesis científica que tiene carácter educativo dinámico y es verificada y criticada por la evolución real de la historia.* (Gramsci, 2009, pág. 507)

Gramsci expresa una idea de la arquitectura que está muy próxima a la de Boullée, dice así: *“Especial carácter objetivo de la arquitectura. Realmente “la obra de arte” es el “proyecto” (el conjunto de los diseños, los planos y los cálculos, con los que algunas personas distintas del “arquitecto-proyectista” pueden realizar el edificio, etc.): un arquitecto puede ser juzgado como un gran artista por sus planos, incluso sin haber edificado materialmente nada. El proyecto es al edificio lo que la “manuscrito” es al libro impreso: el edificio es la extrinsecación social del arte, su “difusión”, la posibilidad dada al público de participar en la belleza (cuando hay tal), del*

misimo modo que el libro impreso” (Gramsci, 1977, págs. 30-31), es justamente esta visión de relación entre obra de arte y proyecto, que recuerda la planteada por Argan, la que permite dimensionar lo importante de la separación entre dimensiones al interior del nicho donde se realiza la teoría y la practica (*arquitectura*) y la constante expresión del proyecto urbano y arquitectónico por medio no solo de planimetría técnica sino por medio de obras de arte pictóricas, una forma cercana y común del arte para otro, se puede ver, por ejemplo en las pinturas del proyecto de viviendas para Gallarate en 1970 por Aldo Rossi, (*imagen 21*)

No es posible decir que la influencia de Gramsci en Rossi es evidente, dicha aseveración amerita la lectura del *paratexto*³⁷ de su discurso. Tampoco se pone en duda que, como analizaría Gramsci, que *la función mejor conocida y más positiva de muchos intelectuales italianos ha sido (...) universal (...) y pertinente para la civilización occidental, o incluso universal*, (Monasta A. , 2001), y que, puntualmente, este es el comportamiento de Rossi, sus planteamientos asumen el universo de la arquitectura y son a su vez extremadamente específicos. Recuérdese que la idea central de



20. Proyecto para edificio de viviendas en el barrio Gallarate de Milán. 1970, Aldo Rossi. Recuperado de: fondazionealдорossi.org

³⁷ Un paratexto define los espacios entre el interior y el exterior de un texto, o en este caso de un discurso, tienen diferentes disposiciones y tiempos, pueden estar fuera de un texto o dentro del mismo, pero representan muchas

veces aclaraciones y claves de comprensión que ayudan a articular otros escenarios menos probables. Véase C. M. Cederna, *Postfacio, a G. Genette*, p. 414

Gramsci gira en torno a la organización cultural, donde los intelectuales no se definen por medio de su producción teórica, sino por el rol que asumen al interior de la sociedad, una clara alusión al marxismo como praxis. Como se ha mencionado anteriormente, la coordinación entre teoría y práctica de Rossi, parece ser más que una simple coincidencia o experimento, es un quehacer deliberado, calculado. Aunque en Rossi se advierte la influencia de Argan, es en la visión de Gramsci donde adquiere un valor y sentido diferente, más profundo: *“En todo trabajo físico, incluso el más degradante y mecánico, existe un mínimo de (...) actividad intelectual. (...) Así pues, podríamos decir que todos los hombres son intelectuales: pero no todos ellos ejercen la función de intelectuales en la sociedad. (...) No hay ninguna actividad humana de la que puedan excluirse todas las formas de participación intelectual: no es posible separar al homo faber del homo sapiens. (...) El modo de ser del nuevo intelectual no puede seguir consistiendo en la elocuencia, (...) sino en la participación activa en la vida práctica como constructor, organizador y "persuasor permanente", y no sólo un simple orador (...)"* (Monasta A. , 2001)

ARTE Y CIENCIA

REACCIÓN

ALDO ROSSI es la cabeza visible y más prominente de lo que se podría considerar una visión común, aunque cada uno de los arquitectos y pensadores de los que se rodeó Rossi tienen sus particulares intenciones e influencias, no se puede negar el carácter grupal de la Tendenza italiana. Moneo, en el ensayo titulado *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Modena*, aclara que lo que se observa en la actitud teórica de los arquitectos en torno Rossi es una *plataforma común desde la cual abordar una cierta visión coherente y continua de la arquitectura*, (Moneo, 1992, pág. 35), no sería extraño pues, que las influencias de arquitectos como Giorgio Grassi o Scolari representaran en cierta medida no solo preceptos teóricos comunes sino el influjo del que se ha comentado.

La reacción de Rossi ante las diferentes influencias a las que estuvo sometido desde la academia (así como los impactos de la cultura de posguerra que calarían profundamente en el desarrollo de su pensamiento y la práctica de sus postulados) como se ha dicho, es concordante con sus concepciones

teóricas, la coordinación entre la praxis y la teoría en Rossi, se revela por medio de una clara coordinación entre las partes de su discurso (*parataxis*) y el desarrollo de herramientas conceptuales y prácticas que le permiten llevar a cabo sus postulados; aun así, es importante entender que las posturas del arquitecto italiano serían claras y definidas en el terreno de la arquitectura, sus ideas, provenientes de múltiples escenarios, no penetraron hacia la arquitectura, sino que fueron vistas desde el interior, asumidas como una parte más de la complejidad de unas realidades que debe atender la arquitectura; esta forma de interpretar no solo los momentos en el tiempo sino los hechos físicos, llevó a Rossi a puntualizar desde temprano (aun antes de volcar su interés en la ciudad, en sus años de formación) la necesidad de una arquitectura comprometida con la arquitectura, no con el plano político o económico, diría:

«Con toda seguridad no será la arquitectura, como tampoco cualquier otro arte o técnica, la que consiga la revolución. Una idea semejante de una arquitectura en sí revolucionaria es una

de las peores reliquias de la arquitectura de los años 20» (Rossi, Presupuestos de mi trabajo,, 1979, pág. 39)

«Creo que no puede resolverse la cuestión de las relaciones entre ideología, teoría y praxis mediante una trasposición mecánica que pretenda derivar directamente un proyecto a partir de una posición ideológica, aunque ésta sea clara. El proyecto se deduce de una serie de mediaciones y es importante analizar precisamente esas mediaciones. Creo que una vez definido esto, puede ya aceptarse una posición racionalista dentro de la arquitectura, descartando siempre las pretensiones de derivación mecanicista que conducen a deducir directa e inmediatamente, tanto en urbanismo como en arquitectura, una solución de una serie de estudios. Se trata de descartar posiciones como ésta, así como cualquier visión irracionalista de la arquitectura como puro hecho artístico y, por el contrario, aceptar el método dialéctico en su sentido total» 15. (15 GRUPO 2C, «Conversación con Aldo Rossi», en 2C Construcción de la Ciudad, 0 (1972), p. 8) en (Gutiérrez, 2009, pág. 395)

En estos términos, Rossi resuelve el dilema del momento y las posibles dicotomías resultantes entre el ideario político y social y los desarrollos propios de la teoría de *Tendenza*, más académica y disciplinar; finalmente, en Rossi, dirigirse hacia un racionalismo capaz de navegar entre las múltiples dimensiones de la ciudad, otros estudios y comprensiones que analizan la ciudad. Será entonces la arquitectura la que entienda la arquitectura y la ciudad desde la propia disciplina, no *desde, sino hacia*, la dialéctica, se convertirá así en el método por medio del cual descifrar la multiplicidad de contradicciones posibles en el territorio.

El especial impacto de Gramsci en Rossi es evidente y lógico, para aquél filósofo, que se dio a la tarea de revisar el marxismo y comprenderlo desde la base, lo importante era el desarrollo de un marxismo cultural por medio del arte, partiendo del conglomerado de intelectuales capaces de asumir la tarea, esa es la principal característica del marxismo de Gramsci, la inversión entre estructura y superestructura, elemento primordial de su tesis principal, la concordancia entre teoría y praxis, en un momento en que la arquitectura y la urbanística estaban (y aun lo están) en búsqueda de legitimación, la crisis del movimiento moderno pasaba de ser el problema a convertirse en una oportunidad, una (crítica general y una interior), en el impacto de las ciencias. Los de la *Tendenza*, con

Rossi a la cabeza, plantean una inversión semejante.

La arquitectura, interiormente no puede ser definida por la superestructura, sino que tiene que ser estructura en sí misma, una suerte de gradación de roles, donde la arquitectura define su propia estructura y superestructura y es, a la vez, superestructura capaz de definir la estructura física de la ciudad.

Esta forma de pensamiento o de acción -la Praxis- está en concordancia con la manera en que Rossi concibe la arquitectura; una forma de impactar positivamente una disciplina específica, los arquitectos de la Tendenza tenían el claro cometido de promover ciertos conceptos de cultura arquitectónica por medio de la teoría, la crítica y, en cada caso particular, por medio de la práctica profesional. Es claro que eligieron, como propuso Gramsci, su esfera de actividad, que es ciertamente una forma de ver el mundo por medio de la teoría de la arquitectura. En Rossi, este desempeñar una actividad que participe activamente de la construcción de la historia se llevaría a cabo parcialmente por medio de la concepción de, primero, una disciplina autónoma capaz de definir sus propias reglas y postulados y diferenciarlos -en

forma y fondo- de otras disciplinas, de tal manera que sea posible definir sus alcances; segundo, aclarando que dicha autonomía no es total (*aclarado por Rossi en su introducción a la arquitectura de la ciudad para la versión portuguesa: 'En realidad, nunca he hablado de una autonomía absoluta de la arquitectura o de una arquitectura in sich, como algunos pretenden atribuirme; sencillamente, me he preocupado por establecer cuáles eran las proposiciones típicas de la arquitectura. Rossi. (Rossi, 1986, pág. 47))*) sino que depende de la dialéctica y que, aunque la comprensión y construcción de la forma física se rija bajo ciertas determinantes, también es expresión de fuerzas diversas que participan en el tiempo y espacio. Los estudios urbanos, aunque morfotipológicos, en determinada etapa de análisis tomarán en consideración las relaciones dialécticas entre, por ejemplo, uso-forma. Lo que vemos es un compromiso claro: el desarrollo de un pensamiento arquitectónico suficientemente ordenado y sistemático, capaz de influenciar positivamente, no sólo a comunidades académicas, sino a toda la sociedad, por medio de la práctica.

Aldo Rossi, partiendo de una visión cada vez más compleja de la realidad³⁸, -es decir, de la ciudad- desarrolla, como se ha mencionado parcialmente,

³⁸ Las diferentes influencias en Rossi, que van desde el plano filosófico, pasando por el político, la urbanística y de la

arquitectura, tuvieron un elemento en común: la influencia marxista que, como se habrá visto, fue digerida por cada

tres ideas: que la arquitectura es autónoma, que existen en la ciudad construcciones o manifestaciones estables y replicables, y que son hechos urbanos inteligibles que se pueden gobernar de alguna manera. Todas ellas ideas necesarias para un puente claro entre teoría y práctica, y temas que se abordarán posteriormente.

cual de acuerdo a sus necesidades disciplinares, por adaptación al momento o de acuerdo al marco de acción que se hubiese proyectado. Rossi, entendió que, aunque es posible una arquitectura con ideario político -de carácter social y que busque revolucionar- puede resultar vacía; es

EL HECHO URBANO

LOS ANTERIORES CAPÍTULOS reconocen, en unos casos más que en otros, la conexión evidente de Rossi con ciertos modos de asumir el mundo, y además facilitan entender una obra teórico-práctica en función de conceptos teóricos que explican –quizá sin querer- su modo de pensar y proceder, una forma de resaltar la capacidad analítica y dialéctica del arquitecto italiano dentro de su disciplina específica.

En buena medida, *La arquitectura de la ciudad* pivota sobre una serie de conceptos e ideas, tales como el hecho urbano, al que Rossi no bautizó ligeramente, sino con el cálculo de que dicho concepto fuera comparable, dentro de la arquitectura, al hecho científico, pues su naturaleza es similar.

¿Es acaso la necesidad de científicidad de Rossi una postura de múltiples dimensiones? El que Rossi proviniera del ambiente urbano-arquitectónico italiano de mediados del siglo XX, y el estar, por otro lado, influenciado por el

más seguro abogar por una arquitectura que revoluciona dentro del campo que le corresponde, dentro de sus límites, de allí el desarrollo de ideas y herramientas relacionadas con esta visión de la realidad.

marxismo pudo haberlo llevado a entender que la arquitectura siempre ha estado al servicio de las clases dominantes,³⁹ y a proponer, así, una visión de la disciplina en la cual el método científico y la dialéctica son el medio por el cual se clarifican los horizontes y se comprende la realidad, -se revela una verdad-, esta nueva dialéctica es clara, por ejemplo al afirmar que *“la confusión que algunas actitudes moralistas han introducido en el estudio impidiendo la formación de un habitus científico en la constitución de los hechos urbanos.”* (Rossi, 1986, pág. 268) habitus, que aproxima las posibilidades del hecho urbano y arquitectónico a todos, las implicaciones de llevar a toda la arquitectura en su justa dimensión, como arte y ciencia, vincula su forma de operar con conciencia de la economía, dimensión de especial

preponderancia en la visión rossiana del problema de la ciudad: *“esta problematicidad se sostiene, nace esencialmente del fin de la homogeneidad física y política que se siguió al surgimiento de la industria. La industria, fuente de todo mal y de todo bien, llega a ser la auténtica protagonista de la transformación de la ciudad.”* (Rossi, 1967 pág 268)⁴⁰ he aquí que se pretende el cambio moderno del observador contemplativo en observador poético (Sarquis 2008), y hay sin duda una necesidad en la obra de Rossi de pasar de la ininteligibilidad del acto artístico a la inteligibilidad que aporta la ciencia (Garroni, 2007), Rossi agrega valor a la arquitectura con la búsqueda, no solo de la autonomía (que, declara, no es completa) sino de la objetivación; asume el riesgo, calculado, de integrar la posibilidad de

³⁹ (...) Hay en realidad un continuo proceso de influencias, de intercambios, a menudo de contraposiciones entre los hechos urbanos tal como se concretan en la ciudad y las propuestas ideales. Yo afirmo aquí que la historia de la arquitectura y de los hechos urbanos realizados es siempre la historia de la arquitectura de las clases dominantes; habría que ver dentro de qué límites y con qué éxito las épocas de revolución contraponen un modo propio y concreto de organizar la ciudad. (Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 1986, pág. 64)

⁴⁰ Esta misma visión del problema de la ciudad, de su dimensión económica es citada por Moneo en el análisis que hace de Rossi: La problematicidad de la ciudad, nos dirá Rossi, nace *«del fin de la homogeneidad física y política que sigue a la aparición de la industria (...) Un primer estadio se puede señalar en la destrucción de la estructura*

fundamental de la ciudad medieval que se basaba en la absoluta identidad del lugar del trabajo y la habitación en el interior del mismo edificio». La ruptura de la dualidad vivienda-trabajo, que se resolvía en continuidad hasta la aparición de la industria, sería responsable de la actual disociación entre ambas al convertirse el problema de la ciudad en el de la vivienda, con las bien conocidas implicaciones sociales. El segundo tiempo, decisivo, se iniciaría con la progresiva industrialización provocando la separación definitiva entre residencia y trabajo y destrozando la relación de vecindad (...) la tercera fase del cambio de la ciudad se iniciaría con el desarrollo de los medios de transporte individuales. (Moneo, *LA IDEA DE ARQUITECTURA EN ROSSI Y EL CEMENTERIO DE MODENA*, 1992, pág. 42)

falsación y corroborabilidad, consciente de que la arquitectura, arte-ciencia, debe desarrollar sus propias leyes y postulados, y estos serán pues las herramientas para la comprensión de la ciudad desde la arquitectura, *“La elección rossiana es ya significativa, pues reconduce el estudio de la evolución de la Ciudad -objeto de todo aquel capítulo- al examen de los hechos urbanos, es decir de los elementos que, según su propia teoría, resultan constitutivos de la Ciudad”* (Luque Valdivia, 1996, pág. 436)

Podría resultar difícil darse a la tarea de llevar a cabo un análisis urbano según los postulados teóricos rossianos si se toma como base la urbanística moderna y su inherente visión importadora de contenidos. Independientemente de la escala, es más o menos claro que la idea de hecho urbano, en el autor, es ambigua, más reconoce que su estudio es vital si se tiene por fin una investigación y el desarrollo de teorías reales: *Por esto, en los estudios urbanos nunca daremos suficiente importancia al trabajo monográfico, al conocimiento de los hechos urbanos particulares. Omitiendo éstos —aun en los aspectos de la realidad más individuales, particulares e irregulares, pero por ello también más interesantes— terminaremos por construir teorías tan artificiales como inútiles.* (Rossi, 1986, pág. 61); la idea no se encuentra explicada de manera concreta en los escritos de Rossi y, sin embargo, es

central en su discurso, dado que se convertirá en el pivote sobre el cual girarán las escalas, la permanencia, la temporalidad y la complejidad.

Un urbanista o diseñador urbano que se aproxime por primera vez a la llamada ciencia urbana planteada por Rossi, se podría encontrar ante dos panoramas igualmente desconcertantes: 1. Un discurso rico en conceptos, que ante la falta de erudición pasaría fácilmente por literatura de ciudad; 2. Un ambiente más bien desolador, donde muchos elementos de aplicación a la escala de ciudad se revelan a sí mismos como simples conceptos de difícil traslado a la realidad o son de compleja asimilación académica debido al tipo de discurso, a la falta de estudios de caso donde se apliquen dichos conceptos o (como se dijo anteriormente y sin que los dos anteriores no tengan validez) a la falta de erudición. Sin embargo, tal vez la precisión más importante a este respecto es que la ciencia urbana de Rossi, parece haber sido pensada como un sistema suficientemente abierto para que sus elementos teóricos se adapten y crezcan con la complejidad propia de la ciudad y suficientemente cerrado para que todo el discurso tenga cuerpo y que dicha apertura no riña con el alegato central de la autonomía disciplinar.

En la ciencia urbana que parte de asumir la ciudad como objeto primordial de la arquitectura, el concepto de hecho urbano tiene antecedentes

propios y diferentes a otros de la teoría de la Tendencia. La obra de Rossi, se encuentra cargada de emociones, de sentimientos, de pasajes poéticos que en múltiples ocasiones han dado paso a fieras críticas, producto más bien de malos entendidos literarios que del mismo fondo de la disciplina, pero no completamente faltos de fundamento, dada la proverbial ambigüedad rossiana.

En las tesis de Samoná sobre la ciudad-región, Rossi encontraría, como se anotó anteriormente (Gutiérrez, 2009), la aparición de una dimensión de ciudad en términos de *“una más viva participación de la cultura técnica en la política, y simultáneamente, en el campo de la urbanística, una prevalencia, sobre la técnica, de la cultura entendida como observación histórica, por medio de una idea de la historia que es resultado de una experiencia más dimensionada de los hechos en la continuidad y en la complejidad de su mutable y continuo desarrollo”* (Luque Valdivia, 1996). El interés de Rossi por la ciudad es posterior al inicio de su discurso sobre autonomía, sin embargo, para lograr definirlo completamente se interesaría por lo urbano como fundamento y campo de acción de la arquitectura; Gianugo Polesello, quien conoció a Rossi en los años

cincuenta, recordaría cómo hablaban del punto de partida de la vida profesional, haciéndose la pregunta central de *¿Es la arquitectura una disciplina en sí misma o es una práctica que se puede aprender, en sentido figurativo, o bien existe una arquitectura como lugar de reflejo?* (Polesello, 2003) El lugar de reflejo era una teoría marxista, difundida entre los miembros del partido comunista italiano, al que se encontraba afiliado Rossi en su juventud, y leyendo asiduamente a Gramsci, cuya obra calificaría Rossi como *“El hecho más importante de la arquitectura de la postguerra”* (Gutiérrez, 2009, pág. 379)⁴¹

En el centro del concepto de “hecho urbano” se encuentra la consciencia que en la ciudad se hacen partícipes múltiples dimensiones o fuerzas: *“descripción e historia de las ciudades existentes, investigación de las fuerzas que están en juego de modo permanente y universal en todos los hechos urbanos. Y, naturalmente, su necesidad de limitarse y definirse”* (Rossi, 1986, pág. 64). La arquitectura se perfila, pues, no solo como la concreción de dichas fuerzas sino como una fuerza en sí misma; para Carlo Cattaneo, la ciudad es un inmenso depósito de fatigas, una construcción del trabajo humano que lo convierte en real,

⁴¹ Sainz Gutierrez cita en su texto a: (A. ROSSI, «Introducción», en AA. VV., Proyecto y ciudad histórica, Santiago 1976, p. 15.)

verificable, positivo, análogo al concepto de “hecho” del realismo científico ampliamente discutido por Bunge, Kuhn y otros, en el que son acontecimientos que pueden ser descritos y verificados objetivamente. Alineando la teoría rossiana a la ciencia urbana, en adelante, los hechos urbanos cobrarán un papel teórico relevante, pues los ligará indiscutiblemente a elementos formales de diferente índole, diferenciándolos de los fenómenos urbanos, los hechos serán edificios, conjuntos, tejidos, aquellos elementos que competen directamente a la arquitectura dado que podemos reconocer sus cualidades en el espacio, (Rossi, 1986, pág. 71) (Luque Valdivia, 1996), por ejemplo, el caso de Spalato o el Palazzo Padovano.

La pretensión de la ciencia urbana de Rossi de estudiar la ciudad desde la autonomía disciplinar de la arquitectura, deja vía libre a otras disciplinas que estudian la ciudad desde sus ópticas particulares, en este sentido, no solo existe una crítica al urbanismo moderno que toma decisiones ingenuas, arbitrarias y especulativas sobre bases no verificables (de otras disciplinas; sociológicas, lingüísticas, semiológicas, etc.) o mensurables⁴², sentido en el cual, dicha ciencia se asemeja, no al

urbanismo, sino al diseño urbano, que tiene mejor definidos sus ámbitos de aplicación.

Amigos como Polesello, de quien aprendería las bases de los análisis morfo-tipológicos y con quien compartiría más adelante en la redacción de Casabella, aportarían importantes elementos discursivos, sería en los artículos de 1959 cuando se evidenciaría la necesidad de plantear a la ciudad como algo más que la suma de sus partes, como un hecho con diferentes niveles de complejidad, en el cual, la forma se revela a sí misma como partícipe creadora y como evidencia de un estado, se verá pues que las fotos de los artículos dejarían de ser de edificios singulares, para dar paso a conjuntos arquitectónicos y urbanos, a fotografías de tejidos desgarrados.

La publicación de *La arquitectura de la ciudad*, adolece de la explicación clara de los hechos urbanos, y esto se debe a que el problema del hecho urbano es de complejidad. Para Rossi la ciudad es el hecho urbano primordial, lo cual quedaría evidenciado en la introducción de “Arquitectura Racional para la trienal”: “*se preocupa sobre todo de las relaciones entre los hechos; es razonable pensar que estas relaciones convierten el material en más homogéneo desde una perspectiva de*

⁴² Dificil no apreciar la crítica implícita al urbanismo lecorbusiano, por ejemplo, funcionalista y auto-referencial, no a su arquitectura.

construir un único proyecto” (Rossi, 1986, pág. 64) (Luque Valdivia, 1996). ¿Qué tenemos entonces dentro de la teoría de Rossi para definir el grado de complejidad o el tipo de hecho urbano que se presencia? Una metodología capaz de identificar dichas relaciones, mensurarlas y clasificarlas de manera diacrónica y sincrónica, así, los principales elementos a considerar serían: el tipo, las permanencias y el monumento, seguidos de Locus, la memoria, las tensiones y las partes completas de ciudad. Escenarios de análisis que permiten clasificar, medir y comprender las leyes que regulan el objeto de estudio, sea este considerado un hecho urbano o no, de mayor o menor complejidad, será posible su clasificación como hecho urbano, únicamente después de haber comprendido las relaciones que permiten dicha definición de manera singular y en cierto ámbito geográfico, lo que es un hecho urbano en Milán puede no serlo en Bogotá y viceversa, ya que comprenden dos posibles construcciones sociales diferentes, donde el arte, el significado y el impacto de la forma son únicos. Así, los hechos urbanos serían estrictamente antrópicos y cobran sentido a la luz de los fenómenos históricos, es decir del contexto; los fenómenos urbanos, por su parte, serán de características antrópicas, sociales o naturales. Esta característica del hecho urbano, de tener sentido como algo de permanencia en el tiempo, característica, por demás, medible, pone en evidencia aquellas partes de ciudad que son

arquitecturas por sí mismas, y que permiten “*considerar la arquitectura como una realidad substancialmente unitaria que se desarrolla a través del tiempo y en diálogo con las circunstancias temporales y culturales*.” (Luque Valdivia, 1996, pág. 7) Dentro del discurso de Rossi, la no distinción por estructuras de la ciudad (natural, movilidad, etc.) es secundaria, dado que, dentro del método estructuralista, si el nivel de complejidad evidencia su pertinencia deberá ser considerada como tal y no parte de la existencia de elementos estructurales preexistentes sin previo análisis.

Los hechos urbanos como concepto o idea no se agotan, es obvio, con la obra de Rossi, al contrario, es una temática que apenas da inicio; ver en ellos un *Unicum* (Rossi, 1986, pág. 73), es decir, un ejemplar, lo reconoce dotado de características y atributos que dada su naturaleza se mantienen y permanecen, no inermes, sino en condición de cambio, sin perder lo que en el interior ha permitido, justamente, cierta perpetuidad, y es esta característica distintiva del hecho lo que lleva a Rossi a comprender y clarificar los procesos y mecanismos que gobiernan esa construcción física de la ciudad, esa *gran representación de la condición humana*, razón por la cual se da a la tarea de entender lo que hace posible la escena fija de la ciudad, y desarrolla, como planteara Moneo en sus disertaciones, la hipótesis de fondo de la

arquitectura de la ciudad: *el estudio del tipo de los edificios en relación con la ciudad*.

En el presente trabajo, no se lleva a cabo una explicación de la teoría del tipo, para estos efectos bien es posible leer trabajos, como *Las variaciones de la identidad* (2014), de Carlos Martí Aris, sin embargo, algunas precisiones son necesarias con el fin de comprender su alcance e importancia en relación con lo que es la cientificidad que le subyace, es decir, su relación con lo que es el hecho científico, la analogía y su importancia a la luz del proceso iniciado en la Tendenza: la propuesta de una relación de la arquitectura con la realidad por medio de una teoría que la interpreta bajo su propia óptica, y que permite una relación teoría- práctica más fácil y fluida, clara, una que se va unificando y solidificando con el tiempo⁴³; en términos de (Kuhn, 1962) estaríamos en la etapa pre-científica y posiblemente en el futuro observemos un cambio de paradigma, en la medida que la arquitectura logre definir posibilidades y límites en el mundo de hoy, cuestión que en buena medida ya ha sido lograda por disciplinas como el urbanismo, la arquitectura, en la actualidad adopta los paradigmas de estas otras ramas de pensamiento en

⁴³ Obsérvese que la cuestión tipológica se ha hecho cada vez más importante en diferentes escuelas de arquitectura, especialmente mediterráneas y en sur América. Hay una

vista de la dificultad para asumir su campo de acción.

LO CIENTÍFICO DEL HECHO

NO HAY DUDA que en Rossi presenciamos un rescate del análisis tipológico, por tanto, del tipo en relación con la ciudad. Para entender mejor esta temática, es menester comprender lo que es un hecho científico.

Si algo es singular, observable, medible, verificable y puede ser enunciado, es posible que se esté hablando de un hecho científico.

Un hecho es algo que ocurrió, es decir, que en principio fue observado, no se trata, pues, de algo que se encuentra en proceso o que ocurrirá en el futuro. *Mario Bunge*, diferencia entre hecho y suceso, un suceso es lo que le sucede a cierto objeto y hace parte de un proceso complejo de determinación (Bunge, 1969, págs. 717-719), es decir, la relación entre cierto objeto y una propiedad.

El hecho, que en términos de *Popper* serían los acontecimientos (Popper, 1967), debe ser individualizable, esto es, que puede ser estudiado

defensa y debate constante entre tradiciones que demuestra su pertinencia.

como objeto individual, y a su vez, la posibilidad de individualización es lo que hace posible el reconocimiento de lo encontrado en él en un contexto mucho mayor, esta característica implica la durabilidad o permanencia del hecho y hace posible su discernimiento como una parte de lo real; poder aislar algo es hacer un recorte temporal, es decir, se reconoce su realidad.

Cuando se hace referencia a que un hecho científico debe ser observable, se refiere a ser observado por personal capaz de comprenderlo, y que las observaciones se deben llevar a cabo bajo ciertas condiciones que limiten la deformación de la información y no sean subjetivas. Aunque en general se acepta que los hechos deben ser observables, se admiten metodologías de verificación, por ejemplo, en el caso de los hechos históricos en los cuales el material documental permite localizar ciertos fenómenos espacio-temporales, de lo contrario, sería imposible concebir a la historia como disciplina científica.

Si aquello que se observa no es medible, no es considerado un hecho, esto se debe a que lo que realmente interesa del hecho, son los datos que aporta, que son los que hacen posible entender la realidad o probar una teoría. Lo que nos llevaría a decir que los datos, que son la expresión misma del hecho, deben ser verificables por observadores imparciales o calificados, si un dato no es

verificable se pone en duda de inmediato el hecho mismo y la metodología por medio de la cual se ha generado el dato.

Finalmente, el hecho debe poder ser enunciado de manera lógica, de tal forma que la información sea correctamente manipulada por la comunidad que se ocupa de cierta temática. diferentes comunidades académicas plantean que son los enunciados lógicos los que son falsos o verdaderos y no los hechos mismos, de los cuales solo se podría decir que sucedieron o no.

Se ha llegado a plantear muchas definiciones del hecho científico, sin embargo, muchas comunidades académicas aceptan que su importancia radica en que es el *punto de inicio del conocimiento científico, y el conjunto de hechos se transforman en la base estructural del conocimiento científico teórico, y estos se utilizan para confirmar o refutar las teorías científicas.* (Pájaro, 2002).

La cuestión general no es determinar si el hecho urbano es o no lo mismo que un hecho científico, sino que *el hecho urbano es a la arquitectura lo que el hecho científico es a la ciencia.* Así, hay que detenerse a analizar lo que se sabe es un hecho urbano en la teoría de Rossi bajo una mirada similar a la ya utilizada.

Si algo es singular, observable, medible, verificable y puede ser enunciado es posible que se esté hablando de un hecho urbano.

Lo primero que salta a la vista se encuentra en el temario de *La arquitectura de la ciudad*, el capítulo primero, llamado *Estructura de los hechos urbanos*, en el subtítulo, *Individualidad de los hechos urbanos*, Rossi deja claro desde el párrafo inicial, que a lo que se refiere el hecho urbano es completamente análogo al científico dentro de la arquitectura:

Al describir una ciudad nos ocupamos preponderantemente de su forma; ésta es un dato concreto que se refiere a una experiencia concreta: Atenas, Roma, París.

Esa forma se resume en la arquitectura de la ciudad y por esta arquitectura es por lo que me ocuparé de los problemas de la ciudad. Ahora bien, por arquitectura de la ciudad se puede entender dos aspectos diferentes; en el primer caso es posible asemejar la ciudad a una gran manufactura, una obra de ingeniería y de arquitectura, más o menos grande, más o menos

compleja, que crece en el tiempo; en el segundo caso podemos referirnos a contornos más limitados de la propia ciudad, a hechos urbanos caracterizados por una arquitectura propia y, por ende, por una forma propia. En uno y otro caso nos damos cuenta de que la arquitectura no representa sino un aspecto de una realidad más compleja, de una estructura particular, pero al mismo tiempo, puesto que es el dato último verificable de esta realidad, constituye el punto de vista más concreto con el que enfrentarse al problema. (Rossi, 1986, pág. 70)

Rossi, puntualiza que cuando estudiamos la ciudad nos ocupamos principalmente de su forma, y que es un dato concreto, que se refiere a una experiencia concreta, iniciar con esta aseveración es vital, pues determina inmediatamente el horizonte de la teoría dentro de las posibilidades de la disciplina arquitectónica; Rossi ya ha dejado claro en diferentes ocasiones que la autonomía de la disciplina no es absoluta⁴⁴, pero que sí existen cuestiones principales de las que se ocupa. La

⁴⁴ Rossi aclara esto en la introducción a la versión portuguesa de la *Arquitectura de la ciudad*, dice: "En realidad, nunca he hablado de una autonomía absoluta de la arquitectura o de una arquitectura in sich, como algunos

pretende atribuirme; sencillamente, me he preocupado por establecer cuáles eran las proposiciones típicas de la arquitectura. Rossi. A.C p.47

forma será pues el dato preponderante y comprensible por medio de la arquitectura de la ciudad, entendiéndola como una construcción suficientemente compleja y como un aspecto de la realidad; el aspecto formal.

Antes de continuar, recordemos la concepción de forma rossiana,⁴⁵ y la diferenciación entre forma y figura, la última es la exteriorización plástica de ciertas características físicas, la forma por su parte, es la estructura que hace posible la existencia de la cosa, la que la dota de sus características definitorias como arquitectura, esto es lo que se remite a la forma tipológica⁴⁶, (Rossi, 1986, pág. 50).

Una tipología de este tipo la hallamos en situaciones muy diversas: en Venecia, en Alemania, en Budapest y en cualquier parte de Europa. Cada situación se caracteriza por su aspecto particular propio, por ser

aquella arquitectura precisa; pero, por otra parte, se puede reducir a un diseño general. Este diseño general se puede definir como forma tipológica. La clasificación de las diferentes casas góticas nos lleva a la necesidad de determinar el carácter común que las unifica, que hace de ellas una experiencia única; y ésta es la forma. (Rossi, 1986, pág. 51)

Una visión formista, sin duda, (Pepper, 1972) pues en la forma se reconocen propiedades intrínsecas que dan cuenta de su funcionamiento. Estas propiedades intrínsecas son justamente las que Rossi reconoce en el *Pallazo de Ila Ragione de Padua* (imagen 22) al anotar que, en medio de la pluralidad de funciones que es capaz de abrigar la forma, parece quedar impresa, la que se vive y es a

⁴⁵ Aunque Rossi hace gala una vez más de su ambigüedad, al no aclarar con suficiencia la diferencia entre forma y figura, sí queda una impronta en el libro de la cual extraer su lógica: por ejemplo, “*Los dos términos aquí presentados (análisis y proyecto), sobre los cuales se ha vuelto muchas veces y que han sido objeto de un trabajo colectivo, creo que van disponiéndose en una sola investigación fundamental, donde el estudio de los hechos urbanos y de la forma se hacen arquitectura.*” (Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 1986, pág. 43)

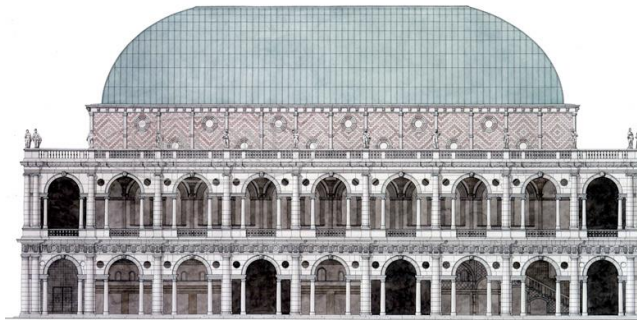
En otro apartado del libro anota que “*En otros términos, como he escrito en este libro, es menester referirse al concepto de función en sentido algebraico, lo que implica*

que los valores son cognoscibles, uno en función del otro, y que las funciones y la forma establecen vínculos más complejos que no los lineales de causa y efecto, desmentidos por la realidad. (Rossi, 1986, pág. 45)

⁴⁶ A partir del discurso de la tipología, se ha desarrollado el aspecto clasificatorio de conocimiento de la arquitectura, y el concepto de forma tipológica. Las tablas publicadas aquí han sido extraídas de una investigación común sobre la tipología residencial y sobre la estructura urbana de la ciudad de Milán. Otras, del libro *La città di Padova*, al que más adelante me referiré. El aspecto clasificatorio de las tipologías plantea en primer término el problema de las formas tipológicas. (Rossi, 1986, pág. 50)

su vez la que conforma la estructura misma de la ciudad.

La individualidad depende de su forma más que de su materia, aunque ésta tenga en ello un papel importante; pero también depende del hecho de ser su forma compleja y organizada en el espacio y en el tiempo. (Rossi, 1986, pág. 71)



21. Andrea Palladio - Basílica Palladiana o Palazzo della Ragione, 1549. Giovanni Giaconi. Recuperado de: www.epalladio.com

Es claro que la posibilidad de verificación del hecho urbano tiene que ver con la capacidad de dicha estructura formal de permanecer suficiente tiempo como elemento conformador de la estructura urbana para que se pueda medir y verificar su profunda relación con la memoria y

con el hecho urbano en cuanto *producto de la colectividad*, es en este sentido que el hecho urbano está en relación constante con el contexto, es su materialización: *"Identificados los elementos presentes en la Ciudad, caracterizados los instrumentos analíticos precisos para realizar su lectura, el discurso rossiano se dirige de un modo directo al estudio de la evolución de los hechos urbanos; es ahí donde podrán investigarse las fuerzas que están en juego de modo permanente y universal en todos los hechos urbanos"* (Luque Valdivia, 1996, pág. 434)

El hecho urbano primario es la ciudad, y la definición de cierta estructura urbana como hecho, en el sentido al que se refiere Rossi, tendrá que ver con la complejidad de relaciones que genere con la estructura no formal de la ciudad, este problema se encuentra planteado así: *la ciudad como obra de arte, y explícitamente y de manera científica, sobre todo a través de la concepción de la naturaleza de los hechos colectivos.*

Así como el hecho científico es capital en el desarrollo del conocimiento científico, el hecho urbano se plantea como vital en el desarrollo del conocimiento de arquitectura, ya ha sido revisado el concepto y su relación con la ciudad, es decir, con los diferentes estratos de la vida urbana, una compleja construcción social, y es claro que la arquitectura, en este sentido, se centrará en el

estudio de la forma. La importancia radica pues en que, si la definición del hecho urbano como tal depende del reconocimiento de complejas relaciones, son esas relaciones las que definen la conexión con lo real de dicha arquitectura, es decir, su nivel de realidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, y atendiendo a la pertinencia del hecho urbano, ¿cómo, o de qué forma se pueden entender y estudiar las características formales de esos hechos urbanos? Rossi es claro en decir que es por medio de un concepto transversal a la historia de la arquitectura,

El tipo se va constituyendo, pues, según la necesidad y según la aspiración de belleza; único y sin embargo variadísimo en sociedades diferentes y unido a la forma y al modo de vida. (Rossi, 1986, pág. 78). Vendría siendo para Rossi, algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye. El momento más importante del proceso reflexivo de proyecto: “El momento de la elección

tipológica, fue el más importante momento de la elección formal”⁴⁷. (Bandini, 2014, pág. 78)

Esa parte interna de la arquitectura que permanece en el tiempo es según Rossi, la regla, el modo constitutivo por excelencia de la arquitectura, si bien los hechos urbanos y toda arquitectura pueden ser estudiados por medio del tipo, no convierte a todo edificio en hecho urbano, la tipología *es el momento analítico de la arquitectura*⁴⁸, su amplitud es tal que “*Ningún tipo se identifica con la forma, si bien todas las formas arquitectónicas son remisibles a tipos.*” (Rossi, 1986, pág. 79)

De tal manera, se sostiene aquí, que *el modo de utilizar las características permanentes e intrínsecas en una estructura tipológica es una forma precisa y clara de hacer de la arquitectura una representación más precisa de lo real, una que atiende y puede interpretar mejor un momento dado en toda su complejidad, ya que se conocen de antemano ciertas propiedades que subyacen en la forma.*

⁴⁷ The typological moment, the moment of typological choice, was and is - and for me still is- stronger than the formal stylistic choice. (For example) ... the building at Gallarate could just as well have been given a completely different portico. Its importance is altogether relative, and

style recedes in the face of fundamental questions of architecture. (Bandini, 2014)

⁴⁸ No se debe confundir tipología con tipo, la tipología es el estudio de los tipos, de la misma forma que la taxonomía es el estudio de los taxones.

En general, he aquí parte de una teoría y de una praxis, nada nuevo si se tiene en cuenta que se ha utilizado durante mucho tiempo.

Estudios posteriores a la Tendenza, han hecho grandes avances en lo que al tipo se refiere, hay que reconocer la finura y profundidad de la tesis de Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, en la cual se da a la tarea, en principio, de aclarar el concepto de tipo, descartando todas aquellas definiciones y elementos que desdibujan su potencial.

Léase una transcripción de lo central en este discurso, bien importante en la temática que se desarrolla:

En este trabajo hemos partido del siguiente axioma: considerar la estructura formal del objeto arquitectónico como la clave analítica que con más globalidad y hondura restituye la naturaleza de la arquitectura. Nuestra definición de tipo, expresada en los más escuetos términos, dice así: un tipo arquitectónico es un concepto que describe una estructura formal.

Esta definición implica tres corolarios de capital importancia, a saber:

— el tipo es de naturaleza conceptual, no objetual: engloba a una familia de objetos que poseen todos la misma condición esencial pero no se corresponde con ninguno de ellos en particular; — el tipo comporta una descripción por medio de la

cual es posible reconocer a los objetos que lo constituyen: es un enunciado lógico que se identifica con la forma general de dichos objetos; — el tipo se refiere a la estructura formal: no le incumben, por tanto, los aspectos fisionómicos de la arquitectura; hablamos de tipos desde el momento en que reconocemos la existencia de «similitudes estructurales» entre ciertos objetos arquitectónicos, al margen de sus diferencias en el nivel más aparente o epitelial.

Pensemos, por ejemplo, en la disposición en «claustro» que caracteriza a tantos edificios a lo largo de la historia, ya sean éstos conventos, hospitales, universidades, residencias colectivas, etc. El claustro constituye una idea de arquitectura basada en la construcción de una galería porticada que engloba y define un espacio libre recintado, de forma regular, a modo de jardín interior. La galería vincula entre sí a una serie de cuerpos o dependencias diversas, dotándoles de una superior unidad, de manera que el organismo en su conjunto tiende a la introversión y todas sus partes recrean la integridad de ese núcleo íntimo en el que el edificio se contempla y mide el pulso de su vida cotidiana. Este principio arquitectónico se manifiesta en innumerables casos y se adapta

a toda clase de circunstancias. Silos, Pavía, Moissac, Pedralbes: cuántas variedades y tamaños, pero siempre la misma matriz formal, idéntica estructura. (Martí Arís, 2014, pág. 25)

La última parte, es un ejemplo excelso de un enunciado lógico formal, es decir, de un tipo claustro.

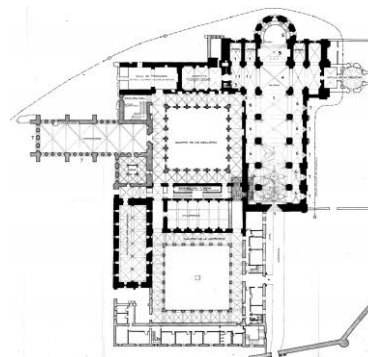
Para dilucidar lo que anteriormente Rossi explicó como un hecho urbano (*no lo llamó hecho arquitectónico, consciente de las limitaciones del edificio aislado, y que todos los edificios u obras de arquitectura no necesariamente admiten una clasificación que los ubique en el terreno de lo permanente y que cumplan con determinados parámetros ya mencionados*), razón por la cual recurrió al tipo como herramienta analítica y analógica que permite comprender la naturaleza de las estructuras formales, esto es, comprender sus posibilidades formales de permanencia o impermanencia.

Para entender mejor esta temática se puede tomar como ejemplo, justamente el tipo al que ha hecho referencia Martí Arís, el claustro, y observar su permanencia y uso entre proyectos localizados, no solo en latitudes diferentes sino en distantes el tiempo.

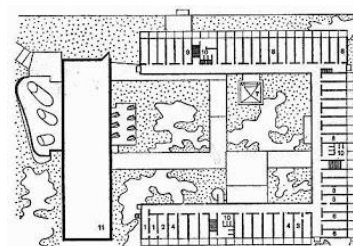
En las imágenes 22,23,24 se puede observar la configuración formal del monasterio de Santa



22. Monasterio de Santa María de Retuerta -Tipo claustro, España, 1143. Duero. Recuperado de: <http://www.lafronteradelduero.com>



23. Santa María de Huerta, Tipo claustro, España Siglo XII, Recuperado de: www.soriaturismoymas.com/2013/santa-maria-de-huerta-planos-del-monasterio-cisterciense

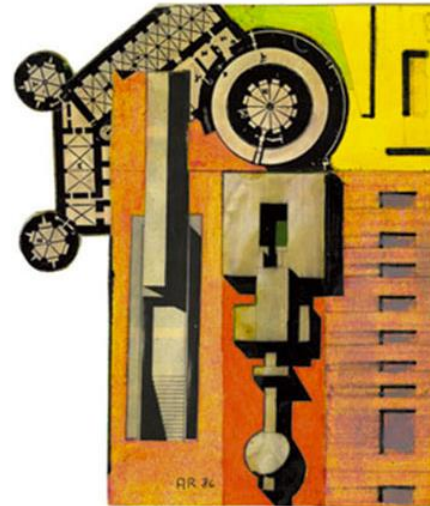


24. Convento la Tourette, Tipo Claustro, Le Corbusier – Xenakis, Francia, 1960. Recuperado de: <http://hasxx.blogspot.com.co/2011/10/monasterio-de-la-tourette-1957-1960-le.html>

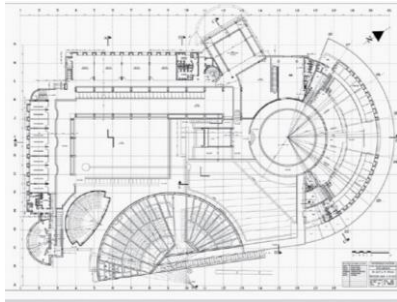
María de Retuerta (1143), a su vez, Santa María la Real (1020) y el convento de la Tourette de Le Corbusier. Tres conventos que se configuran de manera no similar sino igual y que, en su condición estética difieren entre ellos, más sin embargo mantienen las características que han sido descritas anteriormente por Martí Aris.

Rossi, por su parte y dando continuidad a los ejemplos de esta forma de operar, en los dibujos para el concurso del municipio de Scandicci en 1968, plantea una exploración tipológica que hace uso de partes completas o “*arquitecturas*” un recurso, que como se ha explicado anteriormente será de uso común en su obra. (*imagen 25*)

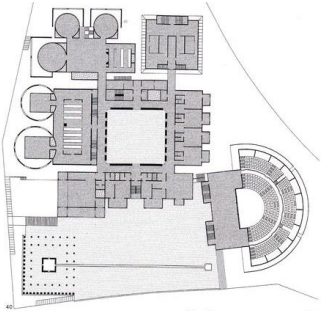
Es justamente la exploración, vital en método científico que se hace presente en el tipo como herramienta, lo que a primera vista puede parecer un grillete a la ancida necesidad de creatividad del arquitecto es justamente lo que le permite encaminar su proceder en firme. El tipo, no se agota ni tiene una relación unidireccional con el uso, por tal razón hace presencia como herramienta en proyectos de diferente índole, el *Edificio de posgrados de la Universidad nacional de Colombia* (2000) diseñado por Rogelio Salmona, (*imagen 26*) describe la configuración ya mencionada, es la misma suerte de *La casa de huéspedes* (1965) del instituto Salk en California (*imagen 27*) de Louis Kahn o la *Casa oval* (1995) de Tadao Ando en Naoshima, (*imagen 28*)



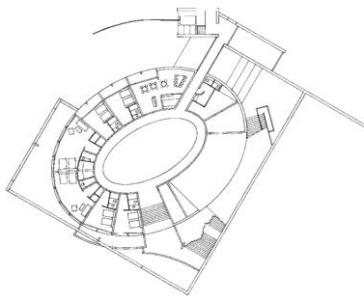
25. Progetto di concorso per Municipio, Scandicci, 1968. Aldo Rossi, Massimo Fortis, Massimo Scolari. Recuperado de: <http://www.fondazionealдорossi.org>



26. Edificio de posgrados Universidad Nacional de Colombia, Tipo Claustro, Rogelio Salmona, 2000. Recuperado de: <http://laevolucionarquitectonica.blogspot.com.co>



27. Louis Kahn, Meeting House, Salk Institute, La Jolla CA. 1965.
Recuperado de: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/38/10/e8/3810e83227d22bf3df48c0280d4f1e3>



28. Banesse House Oval, Tipo Claustro, Tadao Ando, Japan, 1995. Recuperado de: <http://architectuul.com/architecture>

LO REAL Y LA REALIDAD

ES BIEN CONOCIDA la relación de la obra de Rossi con Lévi Strauss, el defensor y fundador del estructuralismo como método. Rossi, alineado con sus postulados antropológicos, logró definir una teoría de arquitectura que es, por método, atemporal. El desarrollo de una visión metodológica capaz de extraer de elementos preconcebidos la información relevante para entrar en un nuevo contexto, permite entrever no solo una visión de mundo, sino una conciencia de la realidad clara y definida.

Hasta esta parte del trabajo, se han expuesto una serie de formas de operar en múltiples dimensiones por parte de Rossi: *la teoría, la práctica y ocasionalmente la crítica*, una particular manera de llevar a cabo estos escenarios en los cuales, según las tesis que alientan este escrito, Rossi ha hecho las veces de sintetizador, un lector preciso de las condiciones de su tiempo; su posición, de continuidad y radicalización, le llevó al desarrollo de los conceptos y las herramientas que se han venido exponiendo, de tal manera que en su estudio, lectura y relectura, se evidencia la conveniencia y desarrollo de marcos claros de realidad, así como de una visión de mundo, que sin duda han hecho las veces de filtros y guías que facilitan la interpretación del mundo.

Conceptos que están, todos, conectados, *lo real, la realidad, la verdad y la visión del mundo*, son en general un conjunto al que subyace cierta pertinencia ligada a la naturaleza de la arquitectura, esta *poiesis*, el acto materializador y transformador que caracteriza la disciplina. Los filtros y marcos a los que se hace referencia son construcciones que se llevan a cabo con el material de que dispone el hombre, mas no necesariamente es consciente de los procesos y las bases o estratos elementales con los cuales se realiza el tamizaje del mundo que le rodea o del objeto de estudio. Esta idea, unida al supuesto que ningún grupo disciplinar puede prácticamente hacer su labor sin un *conjunto dado de creencias recibidas*, fue expuesta por Kuhn, de una forma que resulta aplicable a la arquitectura:

“La investigación efectiva difícilmente comienza antes de que la comunidad científica considere haber obtenido respuestas firmes a preguntas como las siguientes: ¿cuáles son las entidades fundamentales de que se compone el universo? ¿Cómo interactúan entre sí y con los sentidos? ¿Qué preguntas pueden plantear legítimamente

acerca de tales entidades y qué técnicas se pueden emplear para buscar soluciones?” (Kuhn, 1962, pág. 25) ⁴⁹. Preguntas que se perfilan como una base desde la cual parte la investigación, es decir, la actitud de entender universo, actitud primera del proceso de proyecto.

La naturaleza del concepto se encuentra descrita por Freud, quien hace aclaraciones acerca de la realidad, que resultaría difícil no ligar al realismo, es decir: la afirmación de la existencia de entidades en sí mismas, con independencia de las posibilidades de conocimiento que tengamos de éstas (una característica de la que estarían dotadas, en la cual gozan de preexistencia y no dependen de los procesos de cognición). Y la consideración de estas entidades fuera de nosotros, admite entonces que tienen propiedades que les son inherentes, (Azcona, 2013). Lo que interesa finalmente a la temática de este discurso es la distinción entre *“La realidad del pensar”*, y *“la realidad externa”* (Freud S. , 2003)⁵⁰ donde cada una corresponde a la diferencia entre la *“Fantasía”* y *“Los Hechos”*;⁵¹ localizándolos en niveles ontológicos diferentes y

⁴⁹ Más acerca de este tópico puede ser visto en *La estructura de las revoluciones científicas*, por T.S. Kuhn, Fondo de Cultura Económica, México, publicado por primera vez bajo el nombre *The Structure of Scientific Revolutions*, en 1962, por University of Chicago Press.

⁵⁰ También en: *La realidad en Freud, apuntes para una dilucidación metateórica*, revista *Verva Volant*. Año 2. N 2, 2012

⁵¹ A este respecto, Freud hace referencia de manera temprana en el texto titulado *Proyecto de una psicología*, en el cual establece la distinción entre tipos de realidades, que más adelante pasaría a renombrar como realidad Psíquica y Realidad material, esta dualidad ontológica puede ser considerada como proyección de los ideales científicos de objetividad y materialismo que predominaron durante el siglo XIX.

haciendo posible reconocer en la realidad externa un grado mayor de relaciones y concreción, Freud, sin embargo, reconoce cierto grado de realidad a aquella que nace del pensar, la fantasía vendrá a ser, finalmente, de naturaleza inconsciente.

Una aseveración tal, como la de que es posible que el arquitecto interprete la realidad partiendo de una gran variedad de acciones inconscientes, creyendo que son hechos o realidades externas, pone sobre la mesa la veracidad de lo realizado por aquel que analiza o interpreta, este es *el problema de la verdad*, a la que ciertamente aspira cualquier ciencia u obra de arte; para Freud, existen construcciones que pueden ser tanto correctas como incorrectas, que se corroboran a la luz de su adecuación a la realidad histórico- vivencial de lo que se analiza (Azcona, 2013). La verdad en estos términos es una realidad permanente que ha de ser descubierta y develada, en donde el grado de verdad o capacidad de lectura de la realidad externa es inversamente proporcional al nivel de invención o fantasía.

Resta pues decir, que es menester no solo aproximarse al concepto de realidad, sino comprenderlo y accionar mecanismos capaces de mejores y mayores niveles de coordinación entre la realidad, el intérprete y la materialización de los frutos del proceso de análisis.

En función de entender o, al menos entrever la concepción de realidad que Rossi hubiese podido desarrollar, primero, es importante comprender que difícilmente un marco de realidad o visión de mundo se construye únicamente a la luz de una sola influencia, se podría alegar que el hombre quedaría bajo una restricción, de facto, limitada, en cambio, que su desarrollo sería un proceso más complejo y sistemático en el tiempo, fruto de múltiples procesos e influencias de las cuales se filtran y extraen bajo criterios definidos aquellas cosas que conformaran dicha visión.

¿Entendía y diferenciaba Rossi entre lo real y la realidad, y, eran acaso estos conceptos importantes en su teoría y práctica? Es una pregunta de rigor, si, como se ha expuesto, el arquitecto es un intérprete del universo, una especie de traductor positivo que avanza y propone hacia delante, lo que hace que tener definido un marco de comprensión de dichos conceptos, afecte el producto de sus proyectos.

Como ya se ha expuesto, la arquitectura se centra en el espacio, aquellas estructuras físicas que hacen posible su delimitación, así como la forma de habitar que se relaciona con dichas estructuras, a estas se les podría denominar *Estructuras Intencionales*, para diferenciarlas de aquellas generadas, ya sea naturalmente o por la simple necesidad de cobijo.

Independiente de sus múltiples nexos con otros escenarios y disciplinas (social, natural, cultural, etc.), en el centro mismo de la práctica y la teoría de la arquitectura, se encuentra la posibilidad de que el producto sea realizable o materializable, de tal manera que la conceptualización y análisis de la realidad no se debe centrar en los aspectos metafísicos tratados por los filósofos clásicos como Parménides, Platón o Aristóteles, ni se tomará como referencia la obra de Tomás de Aquino, dado que los problemas que enfrentan y discuten se alejan de nuestro objetivo y han sido absorbidos posteriormente por autores como Kant o Lacan.

La exposición que se ha venido haciendo de la realidad no busca comprometer definitivamente el trabajo de Aldo Rossi con una visión particular, sino proponer una forma de mirar la relación teoría-práctica que permita su comprensión de una forma más compleja. Freud se ha presentado como base de un concepto que aparece de manera transversal a toda la producción teórica y práctica con asiento en la realidad, concepto del cual el arquitecto no puede ni debe mantenerse al margen.

Después de Freud, en Lacan es posible comprender otras dimensiones o formas de ver la realidad, dado que existe mayor consenso (Murillo, 2011) en la aplicación de sus conceptos y no entraríamos en la discusión de si sus construcciones son dualistas o monistas o

ternarias, como es el caso de Kant, donde aún existen posiciones encontradas sobre sus teorías y la forma como se articula el cuerpo y el alma. Lacan sería (como afirma Murillo citando a Ogilvie (1987), no *dualista sino monista, al subrayar la influencia de la filosofía de Spinoza*. Más adelante Lukács servirá aquí, en la búsqueda de claridad de este concepto.

Por otro lado, es posible rastrear la posible génesis de los conceptos planteados por Lacan en las teorías freudianas. Lacan, fue un confeso freudiano, como quedaría evidenciado en una conferencia en Caracas en 1980, en la cual señala: *“Sean ustedes lacanianos, si prefieren. Yo soy freudiano. Por eso creo adecuado darles algunas palabras del debate que mantengo con Freud, y que no es de ayer. Aquí esta: mis tres no son los suyos. Mis tres son lo real, lo simbólico y lo imaginario. Me vi llevado a situarlos con una topología, la del nudo, llamado de borromeo. El nudo borromeo pone en evidencia la función de al menos tres. Anuda a los otros dos desanudados. Eso le di yo a los míos. Se los di para que supieran orientarse en la práctica, ¿pero se orientan mejor que con la tópica legada por Freud a los suyos? Hay que decirlo: lo que Freud dibujó con su tópica, llamada segunda, adolece de cierta torpeza. Me imagino que era para darse a entender dentro de los límites de su época. ¿Pero no*

podríamos más bien aprovechar lo que allí figura, la aproximación a mi nudo? ” (Murillo, 2011)

La otra razón de peso por la cual resulta procedente apoyarse en Lacan, es la utilización de la grilla lévi-straussiana para reexaminar los grandes historiales de Freud, (Murillo, 2011) concepciones con la que también se alinearía Rossi. Lacan, después de abandonar la Sociedad Psicoanalítica de París, declara que vuelve a los textos freudianos, y posteriormente será evidente su relectura a luz del estructuralismo y esto sucede, justo después que Lévi-Strauss, en la introducción a la obra de Marcel Mauss, dejase consignada una frase que resumiría y se convertiría en pilar del estructuralismo: *“Los símbolos son más reales que lo que simbolizan; el significante precede y determina el significado”*” (Lévi-Strauss, 1979) casi pareciese leer a Rossi en su escueta definición de los monumentos: *Signos de voluntad colectiva expresados a través de los principios de la arquitectura, parecen colocarse como elementos primarios, como puntos fijos de la dinámica urbana.* (Rossi, 1986, pág. 63)

Jaques Lacan, haciendo una relectura de los postulados freudianos, propone tres órdenes que forman parte de la psique, órdenes que son aplicables a diferentes escalas, no solo del hombre, sino de la sociedad: lo real, lo simbólico, lo imaginario, los dos últimos hacen referencia a los aspectos metafóricos del mundo, al significado

profundo detrás de las cosas y las acciones, que se generan de la relación entre el significante y el significado; lo imaginario, es lo conformado por las imágenes externas y formas espaciales significativas (Sarquis, 2011). Lo real, que no debe ser confundido con la realidad, se refiere a aquello que no hace parte de lo simbólico o lo imaginario, es, de forma llana, un resto; aplicado a la arquitectura, lo real serían las formas de vida en toda su complejidad, complejidad que depende del tiempo y el espacio y de la cual sólo es posible captar de forma parcial, lo real es uno y se renueva constantemente, y las realidades son las interpretaciones que se hacen de lo real.

Esta explicación Lacaniana de lo real y la realidad es de suma importancia para comprender a Rossi, ya que, aunque Rossi no hace mención a éste en sus escritos, permite comprender lo monolítico de su teoría y los elementos en los que se divide. Para el italiano, como para Lacan, existe una conciencia de unidad estructural a la que se adherirían por medio de *Lévi-Strauss* quien la habria adecuado metodológicamente de Saussure. Rossi señalará que *Los puntos fijados por Saussure para el desarrollo de la lingüística podrían ser transpuestos como programa para el desarrollo de la ciencia urbana*” (Rossi, 1986, pág. 64). Para Saussure, solo las palabras son significantes, en cambio en Lacan, lo son las palabras, objetos y relaciones, acepta la posibilidad de estructuras

complejas de significado en el *interior de las cosas*, lo que justifica el estructuralismo, ya que permite la comprensión compleja de los procesos y generar un corpus teórico con la capacidad de otorgar estatus de científicidad a aquella disciplina a la que se aplica.

Entender lo real como un todo, y la realidad como manifestaciones, hace posible una comprensión mayor del universo, en este sentido, la comprensión de las cosas y los fenómenos no es posible, *si no se explica todo no se entiende nada*, cuestión que podría generar dicotomías, justamente cuando en las ciencias se entiende la totalidad desde el estudio de partes, razón por la cual Lévi-Strauss no se abstuvo de proponer que (a la vez que se hacían rigurosas observaciones y se recogían datos) se le prestara importante atención a los aspectos cualitativos de la realidad estudiada.

Uno de los cambios que propuso en su momento Lacan, utilizando las teorías de Sassure, es que el pensamiento es constituido básicamente por significantes que cambian de significado con el tiempo; dando mayor importancia a los significantes, esta afirmación es la misma que hace Rossi al definir que la forma no se encuentra supeditada a la actividad; diría que:

“Según mi teoría, no superaremos estos aspectos hasta que no nos demos cuenta de la importancia

de la forma y de los procesos lógicos de la arquitectura; viendo en la misma forma la capacidad de asumir valores, significados y usos diversos. Precisamente, al desarrollar este mismo argumento he puesto los ejemplos del teatro de Arles y del Coliseo; en general, siempre me he referido a cuestiones de este tipo también hablando de los monumentos.” (Rossi, 1986, pág. 208)

Esta similitud entre la lingüística de Sassure, el psicoanálisis de Lacan y la teoría de Rossi, es sumamente interesante y podría ser objeto de futuros estudios, dada la primacía que Lacan da al significante, no diferente de la que Rossi da a la forma.

Queda claro que Rossi diferencia entre grados de complejidad, por lo tanto. en la forma estructural de aproximarse a los múltiples estratos que subyacen a lo real; ejemplo de esta conciencia se encuentra en un párrafo que resume no solo el interés de Rossi por la lingüística, a la que se ha hecho referencia, sino a la estructura, lo real y la realidad:

Aquí he utilizado el material recogido por Lynch para la tesis de la ciudad constituida en partes diferenciadas;

indagaciones de este tipo pueden ser muy útiles para la ciencia urbana.

Creo que, además del análisis llevado a cabo por Lynch desde el punto de vista psicológico, se podrían llevar a cabo investigaciones lingüísticas que atestiguaran los estratos más profundos de la estructura de lo real y por lo tanto de la realidad urbana. Piénsese en la expresión vienesa de Heimatbezirk, de donde el barrio se identifica con la patria y con el espacio vital. Justamente, Hell- pach ha hablado de la metrópoli como la patria del hombre moderno. El Heimatbezirk expresa particularmente bien la estructura morfológica e histórica de Viena, ciudad en sí plurinacional, aunque probablemente el único lugar concreto de la concepción unitaria del Estado de los Habsburgo. (Rossi, 1986, pág. 123)

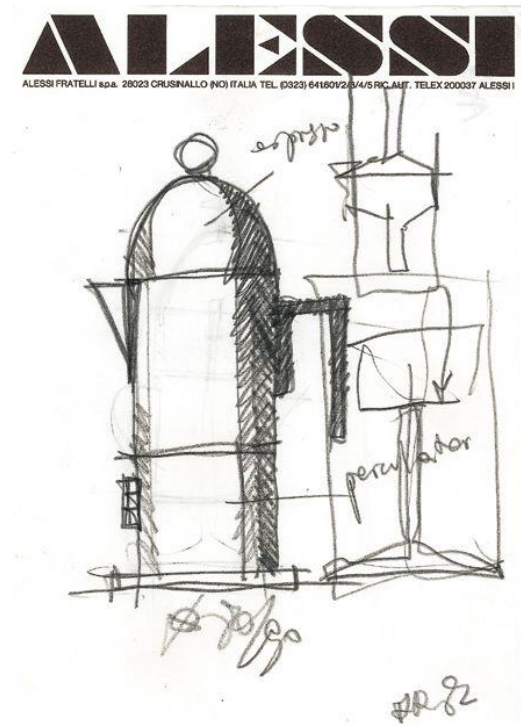
LA VISIÓN DE MUNDO

“Una cosmovisión edificada sobre la ciencia tiene, salvo la insistencia en el mundo exterior real, esencialmente rasgos negativos, como los de atenerse a la verdad, desautorizar las ilusiones”
(Freud, 1923)

¿**RECONOCÍA** ROSSI alguna visión de mundo particular para sí? No existen citas o textos en los cuales él se admita dentro de alguna categoría, sin embargo, la pertinencia de comprenderlo en el marco de alguna visión de mundo ayuda a dimensionar su forma de operar y en general a toda su teoría. Ya se han mencionado y demostrado los nexos con diferentes líneas de pensamiento, especialmente el marxismo y otras que lo influenciarían determinadamente no desde el plano político o filosófico, sino académico; del mismo modo, se ha evidenciado la manera de operar de Rossi, una en la cual los hechos históricos son vitales para comprender el devenir de la ciudad y poder determinar cómo y cuándo aparecen los hechos urbanos, por otro lado, no hay duda que la inclusión del tipo como herramienta analítica y la clave para comprender la arquitectura, hace de la forma el vínculo real



29. Aldo Rossi, Dibujos. Recuperado de: [www.http://veredes.es](http://veredes.es)



30. Aldo Rossi, Architettura Domestica, mayo 1974.
Recuperado de: <http://www.fondazionealdorossi.org>

(dentro de la arquitectura) entre el pasado y el presente, su expresión final.⁵²

¿Qué orden establecido y construido prepara y hace las veces de marco y dirección? ¿Con qué elementos o criterios se genera la imagen del mundo, el reflejo, cómo se cristaliza? ¿Cómo se interpreta la ya mencionada verdad? Deben existir pues una serie de normas y leyes que dirijan.

Una medida de acople entre la interpretación de la realidad y lo real, es la imagen del mundo construida por el individuo en un momento dado, la representación a manera de visión del mundo en la que queda plasmada la capacidad de comprensión del todo, y por tanto, *La posición del hombre frente al mundo*, como lo planteara Heidegger:

“El arraigo cada vez más exclusivo de la interpretación del mundo en la antropología, que se inicia a finales del siglo XVIII, encuentra su expresión en el hecho de que la posición fundamental del hombre frente a lo ente en su totalidad se determina como visión del mundo. Fue a partir de esta época cuando dicha palabra se

introdujo en el uso lingüístico. En cuanto el mundo se convierte en imagen, la posición del hombre se comprende como visión del mundo. (Heidegger, 1958)

Rossi define la naturaleza del hecho urbano en lo contextual, la manifestación de una construcción común, algo que sucede en el tiempo y el espacio, por otro lado, para comprender y estudiar la formación y conformación física y espacial del objeto, arquitectura, parte de ciudad o ciudad utiliza el tipo, es decir hace uso de las características formales.

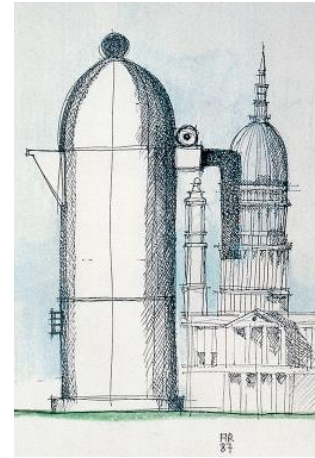
Estas dos partes de un *modus operandi*, o dos momentos asumen de forma diferente uno de los problemas más comunes en la relación objeto – ciudad: *la escala*, en el primero, las implicaciones son de orden diverso (*económicas, culturales, políticas etc*) y por tanto el problema de escala es secundario y traslada la comprensión de la forma al momento analítico de la arquitectura. (Rossi, 1986) (Bandini, 2014)

Rossi expresará comúnmente esta relación en sus dibujos, inclusive en la obra arquitectónica donde plantea objetos y formas que resaltan el carácter arquetípico dentro del objeto, o lo que subyace en su forma, la raíz y lo que tiene de común. (*imagen*

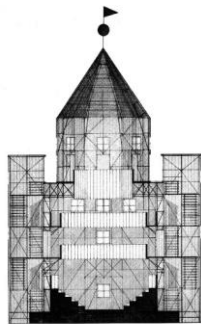
⁵² No se debe interpretar la forma en el sentido figurativo, sino como aquello que con-forma, una estructura y establece las características definitorias de la cosa, por

tanto, es diferenciable de la figura que aporta valores estéticos que no subyacen a la realidad del hecho arquitectónico.

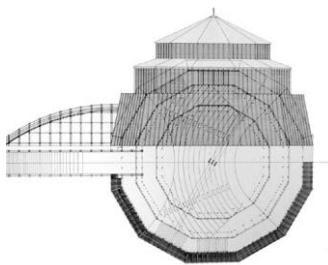
30-31 *arquitectura domestica*), formas que, como arquetipo no son tan distantes, -en el sentido de lo que pretenden- una tetera y un teatro, no solo se ven similares, sino que son semejantes formalmente. (*imágenes 31-32 Arquitectura doméstica y teatro del mundo 33-34, el teatro del mundo de Rossi y el teatro Kara-za de Tadao Ando*)



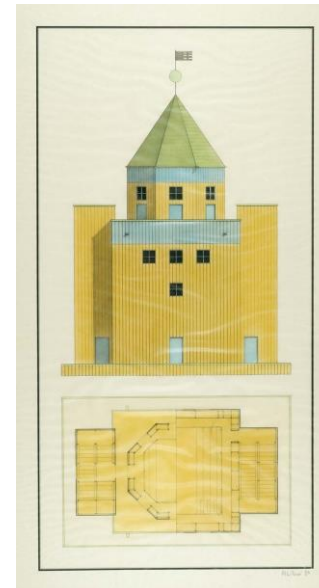
31. Aldo Rossi, *Architettura Domestica*, mayo 1974.
Recuperado de: Alessi.com



33. Sección de Teatro del Mundo - Aldo Rossi.
1979. Recuperado de: Greatbuildings.com



34. Planta y elevación de teatro Kara-Za – Tadao Ando. Recuperado de : Greatbuildings.com



32. Aldo Rossi, *Teatro del Mundo*, 1979. Recuperado <http://www.frac-centre.fr>

S. Pepper, en 1942, lleva a cabo una explicación que finalmente hace posible comprender la base de las visiones del mundo, su exposición presenta diferentes hipótesis y metáforas-raíz como argumento al positivismo lógico, El planteamiento principal es que se necesitan metáforas-raíz para la argumentación epistemológica, toda vez que queda negada la objetividad al demostrar que no existen los hechos puros, completamente objetivos⁵³. La posición de Pepper guarda relación con el planteamiento de Freud, en donde aquellas lecturas de la realidad que tienen o aportan mayor grado de verdad son aquellas que nacen de la comprensión de realidades históricas, así que aceptan pues la intervención de preexistencias en la capacidad de comprensión de la realidad.

Las distinciones de Pepper: mecanicismo, formismo, contextualismo, organicismo, misticismo y animismo, parten de diferentes comparaciones o metáforas que explican el principio básico de acción o la base de una forma de operar que determina (a fuerza de tener un lineamiento general) y enfrenta al hombre, lo posiciona frente al mundo, es en este sentido que

sería posible localizar la teoría y la praxis de Rossi dentro de una clasificación.

Anteriormente se ha argumentado la necesidad de que el arquitecto desarrolle una visión clara y definida del mundo, que oriente tanto su teoría como su práctica y que favorezca el diálogo entre sus partes, esto obliga a complejizar la noción que se tiene de la realidad y a aceptar mediaciones o interlenguajes capaces de dialéctica entre ámbitos de experiencia (*como la historia y la forma*) (Ortiz - Osés, 1995) En Rossi, se pueden entrever diferentes formas de operar, suficientemente generales y de importante grosor en su teoría, las cuales pueden ser consideradas como una visión de mundo.

No existen mayores discusiones con respecto al énfasis que Rossi hace en la capacidad inherente de la forma de contener características innatas, anteriores a su creación y al conocimiento de las mismas, este es el principio del tipo, si bien el tipo es una creación formal en el tiempo, también es el reconocimiento a cierta configuración espacial con características particulares, por otro lado, en los niveles de esquematización y reducción formal de la arquitectura de Rossi, se reconoce justamente

⁵³ Además de metáforas raíz, Pepper asocia "categorías" y "teorías de la verdad" a cada una de las visiones de mundo que identifica.

una visión formista, donde cierta estructura formal tiene independencia y autonomía, razón por la cual, Rossi acostumbra hacer arquitectura de adición, una en la que las partes tienen, como se ha dicho, autonomía, y por esta razón, como expresó Ezio Bonfanti en *Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi*, “(...) el hecho de utilizar como “elemento” partes acabadas, verdaderas arquitecturas, es ya una elección arquitectónica muy precisa. (Bonfanti, 1992), tanto así, que en Rossi es evidente, y es una característica definitiva en su arquitectura (la elección de un repertorio de formas, de procedimientos y esquemas compositivos, que sin duda conforman un lenguaje claro y definido basado en la metáfora raíz de la similitud) es decir, que lleva a cabo procesos de clasificación e identificación de similitudes estructurales que hacen de la actividad cognitiva principal el establecimiento de distinciones, (Araya, Alfaro, & Andonegui, 2007) mismas que dan paso en el caso de la arquitectura a la utilización de la tipología como mecanismo de estudio de los tipos y su posterior consideración dentro de alguna operación proyectual.

La clara posición rossiana acerca de la primacía de la forma queda expresada de la siguiente forma en *La arquitectura de la ciudad*:

“Creo que la explicación de los hechos urbanos mediante su función ha de ser rechazada cuando trate de ilustrar su constitución y su conformación; expondremos ejemplos de dichos hechos urbanos preeminentes en los que la función ha cambiado en el tiempo o sencillamente en los que no hay una función específica. Es, pues, evidente que una de las tesis de este estudio, que quiere afirmar los valores de la arquitectura en el estudio de la ciudad, es la de negar esta explicación mediante la función de todos los hechos urbanos; así, sostengo que esta explicación en vez de ser ilustrativa es regresiva porque impide estudiar las formas y conocer el mundo de la arquitectura según sus verdaderas leyes.

Rechazamos aquí precisamente esta última concepción del funcionalismo inspirada en un ingenuo empirismo según el cual las funciones asumen la forma y constituyen unívocamente el hecho urbano y la arquitectura.

Un tal concepto de función, tomado de la fisiología, asimila la forma a un órgano para el cual las funciones son las que justifican su formación y su desarrollo y las alteraciones de la función implican una alteración de la forma. Funcionalismo y organicismo, las dos

corrientes principales que han recorrido la arquitectura moderna, muestran así la raíz común y la causa de su debilidad y de su equívoco fundamental.” (Rossi, 1986, pág. 82)

Si bien la clasificación de Rossi dentro del Formismo alienta a una comprensión más profunda (de su obra y en general de la manera en la que administró las relaciones teórico-prácticas) se puede hacer, a la luz de otras formas de operar, reduccionista, esta aclaración está encaminada a observar el importante carácter contextualista de la obra de Rossi. (García Moreno, 2016, pág. 89)

En términos de Pepper, el contextualismo es la visión de mundo en la que priman los fenómenos históricos y su constante cambio, en los cuales no existirán fenómenos aislados, todo tendrá un contexto al que pertenece y en el que se enmarca, interviniendo en este caso de manera determinante la variable temporal.

La tesis principal de Rossi, *La ciudad análoga*, tiene su base en que el proyecto de ciudad se vale de múltiples elementos prefijados y permanentes, en los que priman sus características formales, mismos que establecen sus relaciones por medio del contexto urbano.

Nos son pocos los ejemplos de esta manera de operar que yacen en *La arquitectura de la ciudad*, especialmente los que se refieren a los hechos urbanos y su naturaleza; Rossi admite que una gran parte de sus estudios tendrían que haber sido dedicados a la historia de la idea de ciudad, es decir, a la *“historia de las ciudades ideales y a la de las utopías urbanas”*; a su vez, establece con claridad la naturaleza temporal y contextualista de la propia arquitectura:

“Hay en realidad un continuo proceso de influencias, de intercambios, a menudo de contraposiciones entre los hechos urbanos tal como se concretan en la ciudad y las propuestas ideales. Yo afirmo aquí que la historia de la arquitectura y de los hechos urbanos realizados es siempre la historia de la arquitectura de las clases dominantes, (...)” (Rossi, 1986, pág. 64)

Probablemente no sea necesario aportar más argumentos a una declaración como la anterior, en la cual se establece ciertamente la naturaleza y la influencia de los procesos históricos de los grupos humanos en el tiempo (contexto), en el desarrollo de la arquitectura.

Es justamente gracias a la visión contextualista, que Rossi se ve obligado a utilizar la dialéctica para enlazar correctamente la disciplina arquitectónica con lo real, pues una vez determinada la

pertinencia de ciertos elementos dentro de la estructura urbana, dadas sus características particulares, y sus relaciones espacio- temporales es que se hace posible o necesaria su comprensión y análisis formal, de no ser así, habría que negar el carácter social de la ciudad.

“Las contribuciones de la antropología moderna sobre la estructura social de los poblados primitivos abren nuevos problemas al estudio del plano de la ciudad; imponen el estudio de los hechos urbanos según sus motivos esenciales. Por motivos esenciales entiendo el establecimiento de fundamentos para el estudio de los hechos urbanos y el conocimiento de un número siempre mayor de hechos, y la integración de éstos en el tiempo y en el espacio. ” (Rossi, 1986, pág. 67)

El punto culminante que permite clasificar a Rossi dentro de una visión de mundo contextualista es la definición de *hace del Locus*:

“(...) aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en un lugar. (...) Aquí el concepto de locus del que he partido para desarrollar estos razonamientos adquiere todo su significado; y se convierte en un contexto urbano, se identifica con cada hecho. ” (Rossi, 1986, pág. 185).

Con el fin de llevar a cabo un último argumento en defensa de la importante relación de las visiones de mundo -antes de dar paso una clasificación final-, es menester comprender la importante relación entre lo real, la realidad y la visión de mundo que permite enmarcar a Rossi dentro del realismo:

Los objetos culturales e institucionales por ejemplo, son reales, aunque contruidos, creados por los seres humanos. Existen por nosotros y son en este sentido objetos transitivos; sin embargo, su imbricación en nuestra vida social, su permanencia y evolución a lo largo de la historia, los convierte en objetos intransitivos, cuyas propiedades, mecanismos y estructura son accesibles a la indagación científica. Es así como el constructivismo no relativista, es decir, el constructivismo que no se deja embaucar por el relativismo, puede ser comprendido ontológicamente como una forma de realismo (Glaserfeld 1995) (Angulo R & Rendon P, 2012).

Para finalizar esta serie de reflexiones acerca del establecimiento de marcos lógicos y reales en el pensamiento de Rossi que hacían posibles ciertas formas de operar, se distinguirá una última visión de mundo, mas no en clave de Pepper, sino, más bien, que tiene su origen en expresiones de orden antropológico y epistemológico. La elección de una visión más de mundo, podría parecer exagerada, una vez que de cierta manera se ha

abarcado el grueso del abanico teórico de Rossi⁵⁴; sin embargo, no se ha descartado, ya que aporta valiosos elementos de estudio y toda vez que parece ser, más que una nueva categorización, una síntesis de las dos anteriores que, sin duda alguna, le aproximan a una constante práctica dialéctica.

El constructivismo es equiparable a una visión de mundo que tiene como base la formación del conocimiento *y representa la separación del antagonismo entre racionalismo y empirismo*, al situarse al interior del sujeto (Araya V., Alfaro V., & Andonegui M., 2007) ⁵⁵, plantea que lo real no puede ser conocido en sí mismo sino a través de los mecanismos cognitivos de los que se dispone y que por medio de dichos mecanismos adquirirá la capacidad de transformar la realidad, es decir, acepta y aclara los límites posibles de penetración en lo real y de impacto en el mundo.

Las primeras referencias al constructivismo se pueden localizar entre los filósofos *presocráticos*, particularmente en *Jenófanes* (570-478 a. C.) *quien* plantea que la admisión de alguna teoría sólo será posible en contraste con otras, por medio de la discusión crítica y racional que acerque a las partes a entrever la verdad y a determinar cuál de ellas

aporta mejores argumentos; por otro lado, según el filósofo, como los hombres no son instruidos por los dioses desde el momento que nacen, deben asumir una actitud investigativa o de búsqueda constante en el tiempo. *García- Bacca*, (citado por *Araya, Alfaro, & Andonegui 2007*) plantea que es con Jenófanes que se da inicio al pensamiento crítico y al análisis.

Heráclito (540-475 a. C.), que dio luz a su pensamiento en medio de grandes cambios socio-culturales, habría planteado que el conocimiento se consigue y comprende por medio de la oposición de los contrarios, un tipo de dialéctica que acerca a la verdad y en la cual persiste constantemente una armonía y equilibrio menos evidente.

Protágoras (485-410 a.C., *representante de los Sofistas*, plantearía su tesis en el aforismo: “*El hombre es la medida de todas las cosas; de las que son, de las que lo son, por el modo en que son*”. De tal forma que lo real no es posible de conocer de una sola manera, dado que cada cual asume la realidad por medio de experiencias diferentes, de tal forma que sería imposible encontrar argumentos y explicaciones iguales.

⁵⁴ Este abanico sin duda es mucho más amplio de lo que acá se presenta, y al no ser este un trabajo que busca exponer la obra de Rossi, sino que hace las veces de base, se han citado y hecho referencia a los aspectos considerados de mayor

relevancia, o que mejor reflejan y explican la relación teoría – práctica.

⁵⁵ (Araya, Alfaro, & Andonegui, 2007) citando a Delval, 1997, p. 80

Así como los anteriormente nombrados, sería posible nombrar otros que terminarían en el “*pienso luego existo*” de Descartes, hasta llegar a Kant.

Araya, Alfaro, & Andonegui citando a Aznar (1992) apunta que pueden reseñarse ciertos presupuestos que constituyen sus principios teóricos, donde los principales son:

- *Principio de interacción del hombre con el medio.*
- *Principio de la experiencia previa como condicionadora del conocimiento a construir.*
- *Principio de elaboración de “sentido” en el mundo de la experiencia.*
- *Principio de organización activa.*
- *Principio de adaptación funcional entre el conocimiento y la realidad.*

Existen diferentes posturas dentro del constructivismo y si se toma en cuenta el tránsito de Rossi (desde su educación superior, el interés por la ciudad, las múltiples influencias a las que estuvo sometido, así como su capacidad como sintetizador de intereses comunes) se aprecia con claridad -al reaccionar positivamente por medio de la organización y creación de un corpus teórico diferenciado de las tendencias del momento- un claro proceder constructivista. Rossi no duda en

ubicarse dentro del objeto de su estudio, primero la arquitectura y segundo la ciudad y en estricto orden. En este sentido quedaría por determinar si Rossi cabría dentro de alguna de las subcategorías presentadas por Niemeyer y Mahoney, en las cuales el constructivista tendría un énfasis claro en la construcción del conocimiento partiendo de las metáforas-raíz planteadas por Pepper, de tal forma que podría ser:

Constructivista formal: si se apoya en la metáfora raíz del contextualismo y sus implicaciones espacio-temporales de los hechos históricos.

Constructivista eficiente: si se basa en la metáfora raíz de la máquina.

Constructivista material: asociado a la hipótesis formista, que acepta las propiedades intrínsecas y estables de los fenómenos.

Constructivista final: apoyado sobre la metáfora organicista -en la cual no sería posible inscribir a Rossi, ya que son bien conocidas sus críticas al organicismo y funcionalismo-.

Constructivista educativo: postura con interés específico en la construcción del conocimiento aplicado a la educación en el cual se desarrollarían múltiples dimensiones.

Es probable (alegando justamente a la dialéctica visible en Rossi) que se le pudiese clasificar como *Constructivista Formal – Materialista*, pues las dos dimensiones no riñen en absoluto dentro de la teoría de Rossi y es de eficiente traslación a la realidad construida. Cada cual tiene definido un

escenario de actuación: lo formal, relacionado con el contexto, es una constante dialéctica que conecta con otras disciplinas y realidades; por su parte lo material, relacionado con la forma, es el momento analítico de la arquitectura, el estar dentro del objeto de análisis.

Por último, se ha de insistir en el enfoque dialéctico, que se hace posible dentro de una forma de operar constructivista, ya que admite las contradicciones y los diferentes grados de verdad. El caso de Rossi parece apuntar en esta dirección, especialmente en su alegato por la autonomía disciplinar, que permite una discusión y observación de puntos de vista más equilibrados, esto es, en justicia, a la propia arquitectura, en la que Rossi encuentra el rescate de sus propios preceptos y la búsqueda por orientar y gobernar sus leyes. Así, la discusión acerca de una temática específica, como los hechos urbanos, por ejemplo, admite por fin una explicación desde la arquitectura, que asume su naturaleza y penetra en el asunto para develar aquello que le es posible desde la propia disciplina; la discusión dialéctica se da cuando el economista explica el mismo hecho urbano desde su naturaleza económica, y el sociólogo desde su naturaleza social, cada cual aporta el grado de verdad que le es permitido penetrar desde su campo, y debido a sus estatutos disciplinares. El fin de la dialéctica es: que cada cual afine el conocimiento del mismo hecho al

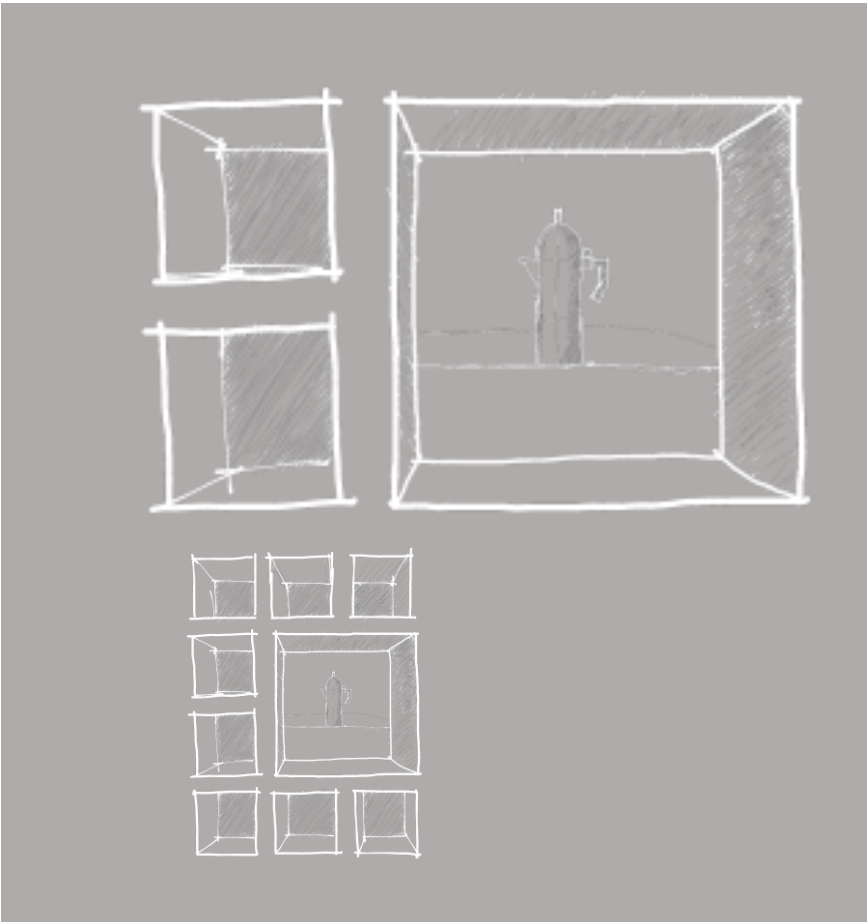
encontrar aquellas partes contradictorias de su propia teoría en los aciertos de la otra.

CONTRA LA TABULA RASA

El Valor de la Experiencia

«este continuo volver a empezar que es típico de los menores, este dirigirse a algo extraño a la experiencia real que se lleva a cabo»
(Bonfanti, 1992)

TAL VEZ EL PRIMER PROBLEMA detrás de la capacidad de la arquitectura para acercarse a lo real, sea la necesidad infundada -como planteó en su momento (1945) Miro Quesada en *Espacio en el tiempo*- de la tabula rasa, proveniente de un pseudomodernismo que ridiculiza lo antiguo y no es consciente de los procesos interiores del acto creativo. (Miro Quesada, 1945) Este empezar de cero no es más que una pretensión sin fundamento en la que salta a la vista la falta de cultura y conocimiento de los pormenores, además de la tradición de una disciplina basada en la transmisión y transposición de diferentes técnicas y saberes, razón por la cual no encaminan sus esfuerzos hacia mecanismos de proyecto enfocados en sacar el mayor fruto, tanto de las habilidades y posibilidades individuales como de las que yacen en la historia y el pasado.



La tabula rasa ha sido puesta en duda por diferentes estudios, algunos de ellos lo hacen ver como imposible y demuestran que los procesos mentales niegan su existencia; uno de esos estudios, realizado por el Centro Médico de la Universidad de Georgetown⁵⁶, demostró que el cerebro, en la medida que aprende palabras (por lo tanto, conceptos de diferente complejidad) adquiere información para comprender el mundo, y ve dichas palabras como imágenes, es decir, el cerebro interpreta las palabras como imágenes, como objetos; entonces, cuando el arquitecto piensa en un museo, en una calle, en una casa, o en cualquier tipo de encargo, siempre parte de una imagen preconcebida, y el cerebro en el proceso de diseño continua realizando asociaciones constantes relacionadas con las experiencias del diseñador, los lugares que ha visitado, los libros que ha leído, visto, estudiado, etc., convirtiendo al proceso de diseño en la sumatoria de experiencias y gustos, dirigidos por un conocimiento técnico disciplinar específico.

Anteriormente se ha llamado la atención sobre la tendencia de Rossi de buscar mecanismos y conceptos que, siendo útiles y no ajenos a la

arquitectura, tiendan a una práctica más sensata y razonada, bajo criterios o concepciones análogos a aquellos del método científico. Rossi advertiría temprano (en *La arquitectura de la ciudad*) que: “*Pocas cosas ilustran la pobreza de una parte de las investigaciones de la arquitectura moderna como el uso del concepto de cientificidad que viene explícitamente (o implícitamente en los peores casos) unido al de neutralidad.*” (Rossi, 1986, pág. 42). No en vano, un interés legítimo por aplicar un método que dirija tanto la teoría como la práctica hacia la legitimación de los resultados, pone a la arquitectura en sintonía con un tiempo que exige determinado tipo de soluciones y lecturas. La complejidad a la que se enfrenta actualmente el arquitecto como intérprete de su tiempo, dista mucho de poder ser asumida como un simple fenómeno local, la naturaleza global de las problemáticas es una realidad bastante clara a la que se hace frente, comúnmente por medio del constante ensayo de soluciones que, finalmente, encuentran feliz término al cabo de un largo proceso de prueba y error, lo que constituye en sí misma una problemática para la que se conocen soluciones lógicas. El arquitecto capaz de interpretar la realidad, consciente de la necesidad de eliminar, hasta donde sea posible, los procesos de prueba y error, resuelve en gran medida la

⁵⁶ Georgetown University Medical Center. (2015, March 24). After learning new words, brain sees them as pictures. *ScienceDaily*.

Retrieved May 16, 2015 from www.sciencedaily.com/releases/2015/03/150324183623.htm

disyuntiva de oscilar *entre ejercer como demiurgo (un elegido, un intérprete del universo) y ejercer de simple intermediario circunstancial*. (De Gracia, 2012, pág. 153).

En textos precedentes, habiendo expuesto la importancia del desarrollo del concepto de hecho urbano como análogo al hecho científico, se supone es claro: que su planteamiento en la arquitectura de la ciudad enfrenta la práctica arquitectónica ante el desarrollo y la formulación de métodos capaces de hacer frente a la mencionada problemática.

Al inicio de este capítulo, se encuentra una afirmación que hace un llamado a la sensatez, a la razón: *«este continuo volver a empezar que es típico de los menores, este dirigirse a algo extraño a la experiencia real que se lleva a cabo»* (Bonfanti, 1992, pág. 11), hace diferencia clara entre aquellos capaces de interpretar el mundo según criterios contruidos como suma lógica de experiencias traducidas en estructuras formales, y los que aun defienden la singularidad del objeto—obra de arte, propio del siglo XX, concepción a la que todavía se recurre en nuestros días, pero que tiene su génesis en las vanguardias; a lo que cabe anotar que, por lo menos hasta el Renacimiento, el comportamiento común era hacer referencia a fragmentos, partes y elementos de obras de la antigüedad, sin que dicha acción se tradujese en

alguna manera en algo reprochable (De Gracia, 2012, pág. 148).

Antonio Armensto, en *El Aula Sincrónica* (2006), plantea de manera fehaciente, que el desarrollo de un formalismo basado en ideas que no tienen cimientos en el realismo puede ser producto de lo historicista, de lo experimental, o del extremo de ambos y que esta forma de producir ciudad, sin un proceso claro de conexión con la realidad de determinado momento y ámbito geográfico, social y económico, es reflejo de tendencias artísticas planteadas desde la autonomía, mas no de una concepción holística entre paisaje, lugar y disciplina: dicha consideración, de elementos aislados que difícilmente logran penetrar en lo complejo del hecho de habitar es parte de la creencia que el acto creativo puede partir de la nada, sin preconcepciones, y lo que aquí se considera como *La Tabula Rasa* no es más que la continua tendencia y forma de operar que no comprende los procesos del acto creativo ni la compleja conformación de la realidad y de lo real; esta manera de asumir un proyecto, de cualquier índole, basado en concepciones artísticas eminentemente kantianas (donde el genio creador es primordial) lleva a que la conexión con la realidad social, económica, física, etc., quede a merced de los procesos interiores del arquitecto, procesos que, además, no gobierna.

Ahora bien, si se reconoce la existencia de esos procesos de asociación, ¿no es necesario conocerlos, entenderlos y gobernarlos? Es posible responder positivamente. Es cierto que el reconocimiento de dichos procesos no garantiza en ninguna medida el control sobre los mismos; no obstante, el que hayan sido reconocidos demuestra en principio la falta de dominio sobre los mismos, y muestra a *la prueba y error* como parte indispensable del proceso de diseño según estos parámetros.

Rossi y otros renombrados teóricos, se han opuesto con vigor a la *tabula rasa*, por medio de una crítica frontal a los procesos que ponen sus bases en ella, y al desarrollo de herramientas que buscan eliminar la constante *prueba y error* en una disciplina de evidentes oscilaciones teórico-prácticas; de esta visión crítica nace el rescate del *tipo* y la *analogía*, sin embargo, aunque en la actualidad se perciba una cierta reivindicación del diseño y la crítica tipológica, no ha estado exenta de grandes contradictores. *Tafuri*, acusaría a Rossi y Kahn de *Instrumentalismo historiográfico*, a lo que estos responderían como un *Auténtico historicismo*. A este respecto escribe Bonfanti, que “*Como instrumento de proyecto la historia es estéril, sólo puede ofrecer soluciones previsibles*” escribe *Tafuri*, y de poco serviría precisar que *Rossi* es el primero en rechazar la tendencia formalista al

préstamo directo y externo (Kahn, en su opinión), y que esta atención ya se pone de manifiesto desde el artículo en Societá del 56, en el que distingue entre una corriente progresiva y otra estéril y retrógrada en el Neoclasicismo. Tafuri es claro: «también hoy estamos obligados a reconocer en la historia, no una gran reserva de valores codificados, sino una enorme recolección de utopías, de fracasos, de traiciones»; a esta postura hay que agregar que *Tafuri* al llevar a cabo este tipo de crítica es figurativo, cae, se podría, decir en una crítica similar a la de una pintura o escultura, pues no reconoce en los procesos que utilizan el tipo una posibilidad real de eliminar diferentes contradicciones del proceso proyectual, todo lo contrario, su visión pesimista lo lleva a no reconocer los valores codificados, que son precisamente los se reconocen como importantes en función de eliminar la *tabula rasa* y aminorar los efectos de la prueba y error, esto es, dar valor a la experiencia.

A este respecto, *Rossi* es claro: la experiencia es aquello que ha demostrado pertinencia y permanencia, es, por tanto, digno de emular:

“Este diseño general se puede definir como forma tipológica. La clasificación de las diferentes casas góticas nos lleva a la necesidad de determinar el carácter común que las

unifica, que hace de ellas una experiencia única; y ésta es la forma.

Una forma que, después de precisarse por medio de la relación con realidades distintas, se convierte en una manera de afrontar la realidad; una manera con la que, dentro de un cuadro histórico determinado, se divide el terreno y se fijan los caracteres de la casa.

Esto tiene para la arquitectura el valor de una ley, con su autonomía, con su capacidad de imponerse sobre lo real. La parcela gótica, con su forma estrecha y alargada, con la posición de la escalera fijada y con su relación constante entre lleno y vacío, constituye una experiencia precisa de la unidad.

Una experiencia que permanece como forma, incluso en situaciones diversas, hasta hoy; por ello, cuando un arquitecto capta la belleza del corte largo y estrecho de los apartamentos de Le Corbusier, se refiere a una experiencia precisa que ha aprendido por medio de la arquitectura. (Rossi, La arquitectura de la ciudad, 1986, pág. 52)

Lo realmente valorable es, pues, la experiencia, el tipo como herramienta de transposición no es más que una forma de enunciar de manera lógica dicha experiencia traducida formalmente, a lo que Rossi

(siguiendo en su defensa de la forma de operar y la cual aquí se expone) dice: *“No existe ninguna posibilidad de invención de la tipología, si admitimos que ésta se conforma por medio de un largo proceso en el tiempo, y que está en un complejo vínculo con la ciudad y con la sociedad.”*; esta aclaración es de suma importancia, ya que hace de la experiencia el centro mismo de la reflexión tipológica, reconoce la imposibilidad de invención en este sentido y la necesidad que los conocimientos sumen en el tiempo. La importancia fundamental que Rossi le da a la experiencia no es nueva, sino el simple rescate de una forma de operar, que no solo lleva cientos de años en vigor, sino que, curiosamente, no ha tenido una acogida generosa en el ámbito del diseño, especialmente en arquitectura.

Es en las concepciones historiográficas y filosóficas del nacimiento de las ciencias donde se puede encontrar la base de la experiencia como elemento fundamental del progreso del conocimiento. En el siglo XVII se dan por sentados los cimientos de lo que se denominarían ciencias modernas; y de las diferentes posibles causas de su concreción, resaltan: el posible origen mecanicista, la matematización de los fenómenos y las que se centran en las nuevas formas de organización social (López, 2002); hay que agregar que ninguna de las anteriores ha sido negada en absoluto, y que el papel más importante le es concedido a la

sistematización y aplicación de los métodos experimentales, como mecanismo de indagación y profundización en la comprensión de los fenómenos naturales.

La experiencia da nacimiento al experimento, y los dos son categorías epistemológicas aceptadas, no contrapartes de la teoría sino el paso posible y necesario de diferentes construcciones conceptuales.

El concepto de experiencia que más peso ha tenido en el desarrollo de la ciencia, y para el fin que persigue este trabajo (el de enunciar su pertinencia a favor de la suma de experiencias) se puede encontrar en la interpretación que López (2002) hace de Aristóteles y su filosofía, a la cual se puede denominar como *una filosofía de la experiencia* en términos generales. Las explicaciones consideradas de mayor peso se encuentran, según López, en la *Metafísica* y en los *Analíticos Posteriores*, en los cuales da paso a

argumentaciones que definen claramente las bases del método científico y distingue la forma de diferenciar aquellas cosas lógicamente correctas de las que son ciertas, para tales efectos genera una insistencia constante en la determinación de los primeros principios del razonamiento, que deben ser indemostrables y universales, además que este razonamiento no puede nacer de la mente humana, sino que es fruto de sus capacidades cognoscitivas, que lo capacitan para captar y comprender lo *Universal en lo singular*, advirtiendo que estas, aunque vitales, no son suficientes y que, finalmente, los principios se establecen por la *Experiencia*, una que no es inmediata y fuente de la comprensión aislada de algún fenómeno particular, sino una construcción producto de observaciones continuadas y sistemáticas, proceso que tiene un orden según Aristóteles: a) La sensación b) La permanencia de las sensaciones en el alma, c) La memoria o la capacidad de recordar las sensaciones similares, d) Que de la memoria repetida de lo mismo surge la experiencia.⁵⁷

⁵⁷ Según López (2002) Así lo explica Aristóteles en el fragmento de los Analíticos Posteriores al que nos estamos refiriendo, el cual vale la pena recordar explícitamente: “Es evidente, por tanto, que no es posible poseerlos [los principios] de nacimiento y que no los adquieren quienes los desconocen y no tienen ningún modo de ser apto al respecto. Por consiguiente, es necesario poseer una facultad de adquirirlos, pero no de tal naturaleza que sea superior en exactitud a los mencionados principios. Ahora bien, parece

que esto se da en todos los seres vivos. Pues tienen una facultad innata para distinguir, que se llama sentido; pero, estando el sentido en todos, en algunos animales se produce una persistencia de las sensaciones y en otros, no. Así, pues, todos aquellos en los que esta persistencia no se produce (en general o para aquellas cosas respecto de las cuales no se produce), no tienen ningún conocimiento fuera del sentir; en cambio, aquellos en los que se da aquella persistencia tienen aún, después de sentir, la sensación en el alma.

*Es decir, la experiencia no es de naturaleza inmediata, sino que tiene una dimensión temporal, histórica, y utilizo la palabra historia intencionadamente, pues es precisamente este término el que utiliza el propio Aristóteles en los Analíticos Primeros para referirse al conocimiento personal por acumulación de hechos directamente observados, de sensaciones, en la memoria, y a partir de los cuales construir las demostraciones. Y éste es el primer elemento que diferencia a la experiencia aristotélica de la experiencia moderna*⁵⁸. (López, 2002, pág. 80)

La constitución de un principio que se basa en la experiencia deberá, pues, tener cierto carácter de universalidad para que sea útil como argumento, esto es, que el reconocimiento de la información que podría aportar la experiencia no deberá hacer referencia a objetos individualizados, sino de carácter general.

Obsérvese que es justamente la forma como Aldo Rossi define, no solo el tipo, sino su carácter:

“Sostengo, consiguientemente, la importancia de las cuestiones tipológicas;

importantes cuestiones tipológicas siempre han recorrido la historia de la arquitectura y se plantean normalmente cuando nos enfrentamos con problemas urbanos.(...) Pienso, pues, en el concepto de tipo como en algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye. (...) En términos lógicos se puede decir que este algo es una constante. Un argumento de ese tipo presupone concebir el hecho urbano arquitectónico como una estructura; una estructura que se revela y es conocida en el hecho mismo. (...) Ningún tipo se identifica con una forma, si bien todas las formas arquitectónicas son remitibles a tipos. ” (Rossi, 1986, pág. 79)

Es justamente la capacidad analítica y de comprensión de realidades transmitidas al proyecto, a lo que se refiere el interés constante de Rossi y otros teóricos, esta conexión explícita entre la experiencia y el método científico, se hace presente en la definición del tipo y de su estudio *“como el momento analítico de la arquitectura (...) El tipo es, pues, constante y se presenta con caracteres de necesidad; pero aun siendo*

Y al sobrevenir muchas sensaciones de ese tipo, surge ya una distinción, de modo que en algunos surge un concepto a partir de la persistencia de tales cosas, y en otros no. Así, pues, del sentido surge la memoria, como estamos diciendo,

y de la memoria repetida de lo mismo, la experiencia: pues los recuerdos múltiples en número son una única experiencia”.

⁵⁸ Cfr. Analíticos Primeros, I, 30 46 15-20.

determinados, éstos reaccionan dialécticamente con la técnica, con las funciones, con el estilo, con el carácter colectivo y el momento individual del hecho arquitectónico.” (Rossi, 1986, pág. 80).

Existen así, diferentes defensas al desarrollo de métodos de proyecto capaces de aminorar el extremo autobiográfico, o dicho de otra forma de generar un tránsito coherente entre autonomía y heteronomía. Franco Purini, en el libro *La arquitectura didáctica*, plantea, por ejemplo, que la habilidad, en lo que a técnica proyectual se refiere, radica en la capacidad del arquitecto de fundir los materiales históricos en los modelos *de la contemporaneidad*. (Purini & Pizza, 1984), esta actitud valora, por un lado, la construcción del conocimiento y la experiencia, y por otro, la pertinencia de hacer el proyecto urbano arquitectónico, uno llevado a cabo bajo premisas lógicas. Los alegatos en contra de la construcción y la suma de conocimientos, como mecanismo elemental de comprensión de la realidad, no resultan más que pobres, frente a la dimensión real del progreso a la luz de los métodos experimentales.

Lo anterior no necesariamente se traduce en una desaprobación a priori del conocimiento generado por fuera del método científico, sino en legitimación de partes o momentos del proyecto en las cuales debe primar el análisis lógico y la inclusión de herramientas capaces de utilizar la

experiencia contenida en la historia (el caso del tipo) y definir con claridad en qué momentos es posible la utilización o inclusión de la experiencia personal -y la emoción, entre otras sensibilidades- sin que se desvirtúe la naturaleza de la arquitectura; he aquí, que se presentan tres escenarios, todos posibles, mas no igual de pertinentes o buenos: *La arquitectura que se quiere hacer, la que se puede hacer y la que se debe hacer*. Escenarios que merecen sendos estudios posteriores, pero en los cuales una búsqueda de equilibrios y coordinaciones es necesaria, el diálogo constante que da sentido a la hermenéutica y la dialéctica en arquitectura; el arquitecto, finalmente, es un lector constante de la realidad, representada en las diferentes dimensiones de los hechos humanos.

LA ANALOGÍA

LLEGADOS A UN PUNTO de esta investigación, en la cual se ha podido determinar que Rossi ha seguido una forma de proceder rastreable en su contexto disciplinar así como en las influencias académicas y socio-políticas que le llevaron a reaccionar positivamente por medio del cambio de mirada de la arquitectura, no hacia dentro sino desde dentro, así, y con el desarrollo de herramientas y conceptos que permitieran trasladar el conocimiento, no solo del lenguaje común de la arquitectura sino desde la teoría a la práctica y viceversa, se presenta la cientificidad (*la búsqueda de una ciencia urbana*) seguida del hecho urbano y el tipo, generan en todo caso el caldo de cultivo de posibilidades dentro del proyecto, existe entonces una lógica de cómo operar que no se desconecta de la teoría, pues los principios por los que aboga no son otros que la base misma de la actividad en arquitectura. Sin embargo, *La arquitectura de la ciudad* no plantea de manera frontal las fórmulas por medio de las cuales el arquitecto puede administrar el contenido teórico, contenido en las dos maneras consecutivas de asumir la labor: 1., el análisis, de eminentes características dialécticas, *la visión contextualista* que permite determinar el lugar y el rol de un determinado elemento en lo espacio-temporal, y 2., la etapa analítica de la arquitectura, donde se

asume la estructura, el tipo como contenedor, *la visión formista*. Juntas estas dos visiones, o maneras de operar, parecen una forma de constructivismo, al que, como se ha dicho le hace falta una herramienta de control, esto explica la necesidad de abordar esta temática; *la analogía*.

Conviene, antes de exponer la forma en que Rossi asume esta herramienta, comprenderla de manera general, ya que como método no se encuentra ligada unidireccionalmente a la arquitectura, sino que su función está bien definida y no corresponde ni atiende a ninguna disciplina particular.

La analogía es un recurso que por primera vez aparece presentado por Aristóteles como una forma de la metáfora, así, se establecen relaciones de cuatro elementos, donde el segundo es al primero como el cuarto al tercero, (Pérez Bernal, 2007). Tanto la analogía como la metáfora, han sido relegadas en el tiempo, se han confundido sus usos y se han utilizado de manera indiscriminada en la retórica, las ciencias y las artes. Actualmente es posible hacer una distinción más clara de su naturaleza, así como del uso que se le puede dar a cada una de estas herramientas, la primera parece un recurso de tipo cognitivo y la segunda, de tipo expresivo.

Para comprender de manera sucinta la analogía, será necesario, como al inicio de esta discusión, un paralelo con la metáfora, de tal forma que se puedan ver, en sus diferencias, las características individuales.

El paralelo que se llevará a cabo entre las mencionadas herramientas será tomando en consideración a la metáfora como poética (no la convencional⁵⁹), en contraposición a la metáfora científica o analogía, esto en términos de (Ortega y Gasset, 1925, pág. 393), para el cual, la analogía es una metáfora científica.

Ahora bien, la metáfora es, como plantea Pérez Bernal, un viaje del menos al más, cuando se formula una metáfora se plantea una relación entre dos reinos o dominios, *“Los ojos como luceros”*, donde cada uno de los dos se encuentra en escenarios completamente diferentes, pero, el conocimiento previo de los significados literales de cada una de las partes tiene el poder detonante de una relación que en principio no es lógica, *(los ojos no pueden ser luceros, pues no brillan igual, no tienen el tamaño etc., pertenecen pues a otro reino)*. Las posibilidades de la metáfora están en la capacidad de ver un reino a través del otro,

extrayendo y transportando información desde lo desconocido a lo conocido.

La analogía, es un viaje del más al menos, (Pérez Bernal, 2007), es un procedimiento cognitivo de primer orden que facilita la adquisición del conocimiento en un determinado campo, que tiene como base la formulación de asociaciones y paralelismos entre un *dominio fuente* y un *dominio meta*, esto es, que permite ver aquellas cosas familiares en lo desconocido por medio de la asociación de las dos estructuras. En el proyecto de arquitectura, es claro: *el tipo, engloba a una familia de objetos que poseen todos la misma condición esencial pero no se corresponde con ninguno de ellos en particular; — el tipo comporta una descripción por medio de la cual es posible reconocer a los objetos que lo constituyen: es un enunciado lógico que se identifica con la forma general de dichos objetos (...)* (Martí Arís, 2014, pág. 16); cuando se opera en clave tipológica, la tipología permite reconocer valores formales en el análisis de un caso del cual no se conoce, está oscuro, en cambio el tipo aporta luz al caso nuevo, que es el proyecto,

⁵⁹ Estas dos formas de metáfora, la creativa y la convencional, son diferentes, la segunda es de tipo vulgar y no aporta en absoluto a ningún tipo de conocimiento, por el

contrario, la creativa, es a lo que Ricoeur (1980: 95) llamaría Tropo – figura de uso libre.

sin embargo no se limita al proceso tipológico, sino que es funcional en general dentro de un mismo ámbito: el estudio de un proyecto hospitalario, por ejemplo, si se desea entender la naturaleza de las respuestas y los retos a los que se enfrentó, dado que el nuevo encargo es un proyecto de naturaleza similar.

En la medida que se lleven a cabo transposiciones de información entre los dos dominios u objetos de estudio (*el que se conoce, pasado, y el que no se conoce, futuro*) y se encuentren conceptos conocidos y de fácil transposición podrán ser categorizadas como *analogías superficiales*, (es decir, que no garantizan la transferencia de elementos estructurales), por otro lado, si se logra comprender en la fuente y transportar hacia lo desconocido propiedades y relaciones profundas y elementos estructurales, se les podrá llamar *analogías estructurales*, que tendrán una influencia determinante en la propuesta de soluciones reales. (Casakin, 2004) ⁶⁰

Esta distinción es realizada también por Martí Arís, en el planteamiento que:

“A través de la idea de tipo buscamos, pues, un conocimiento de la arquitectura que sea, en cierto modo, indiferente a la cronología. Esa momentánea suspensión del tiempo histórico es lo que permite hallar analogías estructurales entre edificios de diverso estilo y fisionomía (...)”
(Martí Arís, 2014)

La exposición anterior, aunque elemental, se espera sirva como base para comprender mejor la propuesta de Rossi como herramienta de control y su localización dentro de una lógica de proyecto, que sin duda parece hacer las veces de puente entre teoría y práctica.

En su opera prima, Rossi no lleva a cabo una descripción juiciosa de lo que él mismo considera un procedimiento compositivo, existen variedad de referencias al pensamiento y la propuesta analógica, que, sin embargo, dejan grandes espacios abiertos a la interpretación, razón de más

⁶⁰ Casakin, en *Visual Analogy as a Cognitive Strategy in the Design Process: Expert Versus Novice Performance*, cita a Gentner (1983), Rips (1989), Smith (1990) y Vosniadou (1989) para exponer los tipos de analogías, y a Gentner

(1989), y Keane (1988) para argumentar que la primera en circunstancias normales no garantiza la transposición de información relevante.

para buscar con mayor ahínco la base epistémica del principio que pretende aplicar. Esta base se halla en el artículo titulado *Arquitectura Análoga*, de 1975, que se publicó en el número 2 de 2c, en el que cita textualmente a Carl Jung (1875-1961) con quien se alinea: *“el pensamiento lógico se expresa en palabras y se dirige al exterior como un discurso. El pensamiento analógico, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es pensar con palabras. El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpressable con palabras”* (Rossi, 1975)

No obstante, dentro de *La arquitectura de la ciudad*, las referencias permiten comprender su practicidad en función de los diferentes temas que desarrolla a lo largo del texto:

“La ciudad análoga se puede entender como un procedimiento compositivo que se centra en algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno a los cuales constituye otros hechos en el cuadro de un sistema analógico” (Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 1986, pág. 58)

Aunque aclara, utilizando como ejemplo la perspectiva de Venecia realizada por Canaletto (imagen 36, e imagen 37, reproducción fotomecánica) en la que se ponen juntos una serie de proyectos, de tal forma que se reproduce cierto



35. Giovanni Antonio Canaletto, *Capriccio Palladiano*, (1753-59). Recuperado de: www.parmabeniartistici.beniculturali.it



36. The Rialto Bridge, Venice, Italy, between ca. 1890 and ca. 1900.1 photomechanical print. Recuperado de: LOT 13434, no. 248 [item] [P&P] Library of Congress.

ambiente urbano en el que, para Rossi, se constituye una Venecia análoga llevada a cabo con éxito debido a la utilización de elementos *ciertos y vinculados a la historia*:

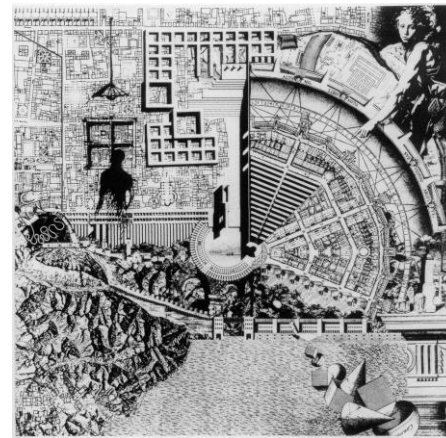
“La transposición geográfica de los monumentos en torno al proyecto constituye una ciudad que conocemos, aunque se presente como lugar de puros valores arquitectónicos. Esta referencia me servía para demostrar que una operación lógico-formal podía traducirse en un modo determinado de proyección; de ahí viene la hipótesis de una teoría del planeamiento arquitectónico en la que los elementos están prefijados, definidos formalmente, pero en la que el significado que se desprende al término de la operación es el sentido auténtico, imprevisto, original, de la investigación. Esto es un proyecto” (Rossi, 1986, pág. 58)

De las diferentes citas que podrían corresponder a la analogía, la anterior es la que expresa mejor la naturaleza del procedimiento analógico, una que utiliza piezas definidas de proyecto, una vez más, atiende al reconocimiento de la naturaleza intrínseca de ciertas formas y operaciones lógicas en el territorio, a sus propiedades intrínsecas, lo cual explica el afán de Rossi por la composición aditiva; a su vez, en otra sección del libro, define que, como método, la escala no se presenta como un inconveniente a salvar, ya que las cuestiones tipológicas, hasta donde se comprende, entre las operaciones urbanas y las arquitectónicas no se

encuentran limitadas por el nivel de la intervención, razón por la cual, admite el tránsito de información.

(...) Spalato encuentra, en su forma tipológica, a toda la ciudad; y, por ello, el edificio se refiere análogamente a una forma de ciudad. La consecuencia de ello es que el edificio también puede ser proyectado por analogía con la ciudad. (Rossi, 1986, pág. 55)

De allí que los proyectos de Rossi sea recurrente el uso de partes de ciudad o partes de edificios, arquitecturas completas a manera de tipos, en sus dibujos, se repiten constantemente una y otra vez las mismas formas, por ejemplo, el cuadro *La ciudad análoga*, los dibujos de la imagen 31 (pag 100), inclusive en los osarios del cementerio de San Cataldo (imagen 18, pag 57)



37. Aldo Rossi. La ciudad análoga. (1976) Recuperado de: http://www.tracce.it/?id=471&id_n=32907

El carácter de transposición de información contenida en los elementos formales queda en evidencia en la siguiente cita que, a su turno, aclara la importante noción de temporalidad que acompaña a la analogía:

“En verdad, nos encontramos, como en todos los tiempos, en una situación que, desde el punto de vista general, presenta el hombre y el espacio en dimensiones equilibradas de relaciones análogas a lo de los antiguos” (Rossi, 1986, pág. 272)

La falta de una definición del método salta a la luz, está citado y brevemente descrito. No se evidencia un interés por aclarar en profundidad los mecanismos por medio de los cuales opera, las etapas mismas del proceso, sus posibilidades y limitaciones. Lo que parece claro es que aparece, justo después de la tipología (*el estudio de los tipos*) como mecanismo de control; la ausencia, tal vez premeditada, de aclaraciones en torno a la metodología no aporta en general a un discurso que no se caracteriza por ser lineal o fácil de seguir, además, *Lo análogo*, aparece ligado a otros escenarios, no limitándose a la arquitectura:

“(...) es muy evidente que el estudio de la ciudad presenta analogías con el de la lingüística, sobre todo por la complejidad de los procesos de modificación y por las permanencias.” (Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 1986, pág. 64)

“(...) Observaciones de este tipo habían sido avanzadas también por Max Sorre sobre un material análogo: y particularmente sobre observaciones de Mauss de la correspondencia entre los nombres de los grupos y los nombres de los lugares en los esquimales.” (Rossi, 1986, pág. 75)

Lo anterior (a la luz de la analogía como herramienta de control en lo que se refiere a la trasposición de información entre estructuras formales) podría parecer inapropiado, es decir, el tránsito de información entre disciplinas que no reflexionan el espacio y la forma y las cuestiones de las estructuras formales o tipológicas en arquitectura; pero, en este caso particular hay que observar que la utilización que Rossi hace del término en estos casos, se limita a cuestiones teóricas y epistémicas que no se traducen en algún tipo de determinación formal.

Ezio Bonfanti, en las *Notas sobre la arquitectura de Rossi*, aporta luz sobre el método analógico, presentándolo como parte de una serie de pasos lógicos tendentes a hacer de las operaciones lógico- formales un proceso que tiene un precedente, una génesis de la misma naturaleza del problema que se busca solucionar, pero que necesita ciertos límites, dado que el *Tipo*, por sí mismo, no es un edificio, ni puede indiscutiblemente asimilarse a uno, *ya que no es de naturaleza objetual, sino conceptual* (Martí Arís,

2014), sentido en el cual, según Bonfanti, Rossi resuelve por medio de una tautología didáctica que lo lleva a la utilización de las formas simples que son separables de lo autobiográfico.

‘Todo el ciclo que va desde los elementos a su adición y vuelve a la separación representa la tentativa de conservar la fe en el cometido de una teoría del proyecto, ligada a la forma, a los elementos recurrentes, a los aspectos dotados de una lógica técnica o distributiva precisa y casi de un carácter de necesidad (como la célula), que puede desarrollarse como un procedimiento lógico-formal, transmisible, didácticamente concluyente y sistemático. En él está incluida, al menos momentáneamente, además de la cuestión tipológica, la de las formas simples, resuelta en el plano de la tautología didáctica. Las formas simples y regulares son separables del elemento autobiográfico, es decir del momento que es en cambio didácticamente irresoluble, porque puede parecer incluso que no han sido escogidas sino encontradas (...)’ (Bonfanti, 1992, pág. 26)

Es el mismo Bonfanti -al hacer la aclaración que se hubiese esperado del propio Rossi- quien plantea la verdadera motivación de la analogía como herramienta proyectual: *Es el momento de síntesis*

entre teoría de las elecciones, análisis urbano, procedimiento analítico-aditivo, y representa además el intento de trasladar a un plano de arbitrariedad cada vez menor la relación entre lógica e imaginación de la cual habíamos partido. (Bonfanti, 1992, pág. 30). Es este aminoramiento de los procesos que anteriormente se han llamado *Fantasía*,⁶¹ o no provenientes del mundo de lo real, lo que hace de la analogía una herramienta que no solo ejerce control, sino que al reconocer (ya sea en las similitudes o en las diferencias entre estructuras) aquellas partes de información que deben transitar entre dos proyectos, el precedente y el nuevo, esta transposición de información relevante reconoce realidades *permanentes*, y por ende compromete el proyecto con el hilo del tiempo y el contexto, realizando así una conexión con lo real.

Aunque las posibilidades de la analogía como herramienta de proyecto sean considerables, también lo es el hecho que al traer lo conocido a lo desconocido siempre se enfrenta a nuevas circunstancias. En la medida que la analogía se asemeja a un puente de dos vías entre la teoría y la práctica, se debe reconocer que, dentro de un mismo proceso y pareciendo en momentos una misma cosa, la práctica no se limita a la edificatoria, sino al proceso mismo proyectual en

⁶¹ En clave de Freud, donde existirían dos realidades, la fantasía o psíquico interior y la Materia o exterior, la

segunda de estas se asume como aquella en conexión con lo real y aporta verdad.

el que se instalan las reflexiones anteriores, es así como, siendo dos dominios diferentes dentro de una misma disciplina, se ha de aceptar que se incurre en un error *cuando se pretende separar o desgajar la teoría de la práctica, dejando a cada una de ellas encerrada en sí misma, sin advertir que ambas son incapaces de sobrevivir en (...) condiciones de aislamiento*, (Martí Arís, 2014, pág. 39) y que, como se anotó, siendo diferentes, no están sometidas a una coordinación lineal ni precisa, y deberán admitir pues, ciertos niveles de contradicciones provenientes no solo de su naturaleza, sino *de su propia autonomía, no es posible establecer entre ellas una relación secuencial como la que se da en un silogismo entre premisas y conclusión*⁶², también, no se puede pasar por alto la instalación del proyecto en un medio real, en el que gobiernan leyes y normas que escapan al dominio de la propia arquitectura. La unión entre teoría y práctica es estrecha *“(...) No es la práctica del proyecto la que sustenta la teoría sino la teoría la que sostiene y fundamenta el proyecto.”* (Luque Valdivia, 1996, pág. 136)

La autonomía de la arquitectura, alegato que finalmente se convierte en central y en herramienta conceptual en torno a la cual girará y se desarrollará toda una estructura que hace posible operar con autoridad dentro de los límites y

posibilidades de la disciplina, no sólo *“busca la identificación del modo específico en que la arquitectura se presenta y actúa en la realidad”* (Luque Valdivia, 1996, pág. 147) sino que hace posible la interlocución con el mundo. Y una correcta forma de interpretar lo real, es justamente por este marco propuesto: que teoría y práctica pueden dialogar de forma consistente, ya que, en un mismo proyecto, donde los dos aspectos están ligados indiscutiblemente, se ven permeadas por lo contextual por un lado (*la visión contextualista, heterogénea*) y por el otro, por lo formal, que reside en la autonomía (*la visión formista*). El diálogo entre las dos visiones, que no es más que la dialéctica entre autonomía y heteronomía, (Francesconi, 2011, pág. 206) encuentra su explicación lógica en el constructivismo; la relación entre teoría y práctica no será, pues, estática sino dinámica y cambiante y exige una constante construcción y reconstrucción, así, el proyecto desde arquitectura (inclusive la ciudad o sus partes asumidas como objeto arquitectónico) goza de la doble dimensión, teórica y práctica, el proyecto no es únicamente lo edificado sino aquel que expresa la teoría.

La división entre teoría y práctica se hace, así, cada vez menos clara, su doble dimensión hace posible una distinción más definida entre la edificación y la

⁶² Comentario de Carlos Martí Arís, en el prólogo a *La ciudad de la Arquitectura, una relectura de Aldo Rossi*, 1996.

práctica en arquitectura. En el complejo escenario de la arquitectura, es la teoría la que aparece como partícipe de todos los procesos, es el elemento transversal en la disciplina, se puede, pues, asumir su dominancia y gobierno sobre los procesos analíticos y analógicos en el proyecto, alcanzado por medio de la dialéctica posible entre la teoría y el mundo, en una relación a dos vías, donde la subordinación de la práctica se debe a su imposibilidad de auto-fundación. (Luque Valdivia, 1996, pág. 141).

La refundación que propone Rossi con su constante alegato de autonomía, tiene su base en la teoría y sus implicaciones dentro del universo de la arquitectura, esto es; que el proyecto de arquitectura es teoría y práctica a la vez, así, los procesos y herramientas que se han evidenciado en este trabajo son las que hacen coherente la autonomía y el objeto que tiene en delimitar los contenidos y, no solo posibilitar, sino determinar qué es lo que se puede esperar de la arquitectura, la analogía, no es más que el paso final en proceder, que aunque circular, debe poder ser administrado.

EXCURSO

ARQUITECTURA IMPORTA

(o La Pertinencia de la Discusión)

'You think philosophy is difficult enough' said Wittgenstein, 'but I can tell you it is nothing to the difficulty of being a good architect' (Rhees, 1984: 126)⁶³

EL SIGUIENTE TEXTO es, a manera de excursus, como una necesidad propedéutica sin la cual lo porvenir no tendría el valor esperado. Aquí pueden surgir preguntas, como: ¿Mientras más clara y definida sea la concepción que el arquitecto tiene de qué es la arquitectura y cuál es su visión de mundo, mayor será su capacidad para reconocer lo real y generar planteamientos físicos o conceptuales (realidades) consecuentes con el lugar al que dispone servir o hacer? Y, también, ¿dicha *visión de mundo y de arquitectura*, para tener peso, debe estar construida sobre bases epistemológicas y con un cuerpo teórico delimitado? (Se *parte de que el tema de discusión no son las hipótesis del mundo o de qué es arquitectura, sino de la*

claridad conceptual y el nivel de concreción, y de cómo la construcción de un corpus teórico y epistemológico claro ofrece mayores garantías para superar la brecha existente entre teoría y práctica.)

Esta serie de reflexiones encadenadas da inicio a lo que en principio parece más sensato, (aquello sin lo cual esta discusión resultaría vacía o falta de sentido -como suele ocurrir en muchos lugares en los cuales se discute de la arquitectura sin siquiera hacer un esfuerzo por definirla hasta donde sea posible-): aunar esfuerzos por debatir y llegar a un lenguaje relativamente común que concrete cierta comprensión teórico-práctica al interior de los tres escenarios básicos que nos ocupan: *La profesión, la formación y la investigación, (...) a nivel teórico, metodológico o técnico.* (Sarquis, Producción de conocimiento en arquitectura, diseño y urbanismo, 2008) sin querer con esto generar o establecer definiciones universales de lo que es o de lo que se espera de ella.

Hay que anotar que la arquitectura en general, se ha convertido en un calificativo universal, y ha dejado de ser usado estratégicamente (Cousins, 2012), además que resulta maratónico poner en duda la producción de, ya sea un objeto

⁶³ (Ballantyne, 2002) ¿What is architecture?

o un edificio en ausencia de, no solo una postura clara de lo que es la disciplina que lo origina sino el conocimiento y reconocimiento de la misma por parte de aquel que pretende hacer parte o uso de ella; en este sentido, la búsqueda no se encamina a presentar un qué es la arquitectura, sino a discernir acerca de la pertinencia de la claridad que cada cual debe tener de lo que significa dicho corpus teórico o técnico. A manera de ejemplo -y con la seguridad que muchos estarán de acuerdo- al plantear la pregunta, a gran variedad de arquitectos, de *¿Qué es arquitectura?* Prácticamente todos divagan entre conceptos teórico-prácticos, tratando de armar una definición más o menos clara; por otro lado, no sería diferente si se le preguntara a cierta escuela o facultad de arquitectura que definiera qué es arquitectura en función de lo que imparte, sin encontrarse con una serie de posturas divergentes, y probablemente no sería diferente en el caso de los programas de investigación. ¿Es posible llamar con un nombre a tal cosa producida, cuando no se tiene claridad de la esencia de la cosa?

La Real Academia de la Lengua Española, en su decimocuarta edición, define el término “arquitectura” como “*El arte de proyectar y construir edificios*”⁶⁴, un siglo después, en la vigesimotercera edición, dice: “*El arte de proyectar y construir edificios*,”⁶⁵ esto, en general, es reflejo de dos situaciones, primera, que, salvo los campos especializados, la sociedad se mantiene distante de la arquitectura como disciplina, y segundo, que la disciplina específica difícilmente permea las capas de la sociedad y el discurso permanece interno, oculto. Entonces estas definiciones están lejos de reflejar la realidad de un debate que dimensiona la dificultad de una disciplina que acostumbra debatirse entre arte y ciencia, entre autonomía y heteronomía o profesión y oficio.

No sorprende que lo que es arquitectura brille por su falta de rigidez, esto quiere decir, que su significado no está completamente delimitado (*por lo tanto, no está delimitado*) unívocamente en cuanto se refiere a un concepto definido, esto es que no ha llegado a término, según Gadamer:

Un término es algo artificial, bien porque la palabra misma está formada artificialmente, bien

⁶⁴ La Decimocuarta edición del Diccionario de la lengua española de la Real Academia de la Lengua, data de 1914, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando

⁶⁵ Vigésimotercera edición, publicada en octubre de 2014 como colofón de las conmemoraciones del tricentenario de la Academia.

-lo que es más frecuente- porque una palabra usual es extraída de toda la plenitud y anchura de sus relaciones de significado y fijada a un determinado sentido conceptual... El término es una palabra rígida. (GADAMER, 1977, pág. 498)

Esta declaración, de manera tentativa nos dirige a concebir (de ser posible tal cosa) a la arquitectura como una construcción conceptual suficientemente amplia para no ser un término, y la palabra solo tiene el poder de evocar la amplitud de cierto andamiaje conceptual.

Como la conocemos, la arquitectura es la que existe desde el siglo XV, lo cual no niega los hilos conectores de un conocimiento previo transmitido, sino que se refiere a la práctica individual de la arquitectura (Framptom, 1994), al desarrollo de una disciplina con consciencia interior, visible en los métodos que usara Brunelleschi para construir la cúpula de Santa María de Fiore en Florencia, donde la persistencia de la antigua cultura de los gremios, anterior a la alfabetización, está evidentemente empobrecida, causando, por ende, el decaimiento de la figura del maestro artesano en favor del protoprofesional en arquitectura, más cercano al artista individual. El desarrollo de un concepto suficientemente claro de lo que es la

arquitectura, ha pasado, desde la mencionada época, por numerosas dificultades, atadas al ritmo de las revoluciones y crisis hasta nuestros días y en clara relación amor – odio con el arte y la ciencia, tratando constantemente de adaptar su discurso a la corriente dominante o de mayor interés.

La comprensión del grado de autonomía o heteronomía de la disciplina, no necesariamente limita la concreción de lo que es ella misma, sin embargo, lo que es la arquitectura, sí limita claramente las condiciones de posibilidad de su autonomía.

Para comprender mejor este panorama desde las ciencias, observemos cómo, a partir del siglo XVI y por los siguientes tres siglos, las ciencias vivieron profundos cambios de la mano de epistemologías iluministas, especialmente cartesianas, kantianas y baconianas, estas formas de operar y de pensar produjeron una separación entre el mundo abstracto de la razón y el mundo material, tal división descartó a la percepción como mecanismo confiable para entender el mundo, para analizarlo y en general para acceder al conocimiento, de tal forma que serían los métodos deductivos aquellos que aportarían mejores elementos para correr el velo que se cernía sobre la materia, así nacerían los

cuatro preceptos de Descartes⁶⁶, tendientes al entendimiento del problema desde sus partes, para, desde allí, comprender la totalidad. Desde ese momento, la ciencias entrarían en una carrera frenética por entender el universo, descomponerlo en sus partes; las partículas elementales serían el centro de la física y verían más adelante cómo su comprensión abriría la puerta a un nuevo paradigma, el del observador; dado que las partículas elementales serían una paradoja, el fotón, por ejemplo, se impuso como una aberración cognitiva, teniendo la capacidad de estar en dos lugares al mismo tiempo, poniendo en jaque la concepción de la lógica que se tenía desde Aristóteles.

Hasta entonces, todo apuntaba a que los métodos estructuralistas tenían la razón y abarcaban mejor el abanico de problemas, sin embargo, con el ya nombrado impasse de las ciencias en la nueva visión, en la que aparentemente el observador puede afectar el comportamiento de la materia, se sugirió que la hasta entonces poco comprendida fenomenología podría tener validez en el

panorama científico y ser equiparable al estructuralismo.

Un ejemplo del modo en que la arquitectura ha tenido, y tiene aún hoy día, este movimiento pendular de adaptación y búsqueda entre vertientes lo ofrece Kenneth Frampton, refiriéndose al esfuerzo de las escuelas de arquitectura por legitimarse y, por tanto, de definirse a sí mismas:

Me estoy refiriendo, desde luego, a la manera en que las principales escuelas británicas y estadounidenses de arquitectura —la Bartlett School en la Universidad de Londres, en el primer caso, y la facultad de arquitectura de la Universidad de California en Berkeley, en el segundo— cambiaron de nombre en los años 60, y de escuelas de arquitectura pasaron a llamarse escuelas de diseño • ambiental, abandonando así implícitamente las viejas

⁶⁶ La evidencia, el análisis, la síntesis y la enumeración, observa Mario Caimi, en sus notas al Discurso del Método: “En cuanto al método, entiendo por ello reglas ciertas y fáciles cuya exacta observación permite que nadie tome nunca como verdadero nada falso, y que, sin gastar

inútilmente ningún esfuerzo de inteligencia, llegue, mediante un acrecentamiento gradual y continuo de ciencia, al verdadero conocimiento de todas las cosas que fuese capaz de conocer”.(Regulae, IV, AT X, 371 / 372; trad. Cit., p. 46.)

connotaciones burguesas, elitistas, jerárquicas, de la arquitectura y afirmando, en cambio, tener el objetivo más amplio de ocuparse del diseño supuestamente científico del ambiente como un todo. El hecho de que después la Bartlett School haya re adoptado su anterior denominación de escuela de arquitectura, dice mucho sobre el péndulo de la moda ideológica y la resistencia intrínseca de la arquitectura como artesanía. (Frampton, 1994, pág. 4)

El mismo autor, reconoce que, en buena medida, muchos de los gestos que se realizan, aprovechando el auge de los mass media, (...) *recuerda la exposición del Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos titulada La idea como modelo, para la cual Eisenman produjo un modelo tridimensional, isomórfico, axonométrico, de una de sus casas en el cual lo axonométrico, como el cráneo en el cuadro Los embajadores de Holbein, sólo podía ser percibido desde un punto de vista particular. Esos gestos sutilmente interrelacionados, estimulados por el expansivo auge de los media, evaden, en mi opinión, la cuestión de la autonomía arquitectónica en un sentido más fundamental, es decir, la cuestión relativa a qué*

pertenece intrínsecamente a la arquitectura y no a las otras artes. Esta afirmación de Frampton es capital, dado que la definición de qué es arquitectura, dependerá de aquellas cosas que le competen, y cómo y hasta dónde pueden existir y coexistir en su interior partes de ciencia y arte de manera dialéctica.

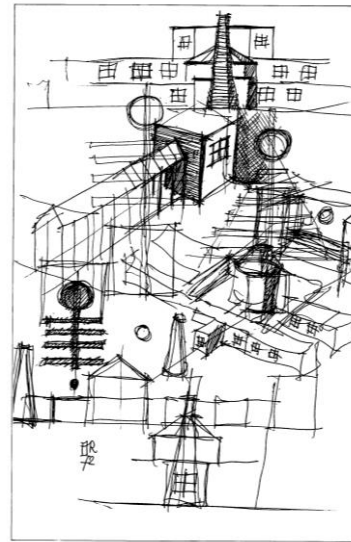
Habiendo comentado algunos aspectos de una temática que no es menos que enorme, se puede seguir la forma rossiana de buscar en la historia la fuente, y en acuerdo que *La referencia a la historia parece la más clara, por cuanto la historia de las artes y las técnicas es inseparable de cualquier teoría de las artes y técnicas, (Rossi, La arquitectura de la ciudad, 1986, pág. 48).* se puede empezar por revisar diferentes concepciones, más o menos paradigmáticas, de qué es la arquitectura, sin dejar pasar por alto la constante utilización de la metáfora como mecanismo de expresión, situación que permitirá dilucidar, por lo menos en principio, cierta dificultad asociada de manera innata a tener que definir qué es la arquitectura, y que, asimismo, será menester aceptar el hecho que la definición no satisfaga ciertos gustos literarios, expresivos o técnicos, lo cual no indicará necesariamente falta de cultura arquitectónica o de neutralidad en la concepción de lo que es el objeto de esta reflexión. Se verá pues, aquellos que dicen lo

que es como si hablaran consigo mismos (*el caso de Le Corbusier*) o los que para definirla identifican lo que no es (*Zevi*) y también otros que van de lo técnico a lo poético, en cualquier caso, asistimos a un concierto de definiciones único en el cúmulo de disciplinas y artes que han llegado a definiciones generales o universales de lo que son, el caso de la biología, la matemática, la ingeniería etc. A manera de ejemplo y como contraste de estas visiones, la imagen 17, son los esquemas de la arquitectura de la escuela Fagnao Olona de Rossi, en los cuales se identifica lo que más adelante sería un cobertizo para bicicletas, (imagen 41) forma que, en su caso, es usada comúnmente como parte de su repertorio tipológico, y contradice la definición de que lo que es o no arquitectura se relacione con el uso, evidente en la visión de Pevsner.

...Lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno, no es arquitectura. (Zevi, 1972)

"La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz"
Le Corbusier" (Le Corbusier, 1978 (1920))

"La arquitectura es el arte de levantar y de decorar los edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, de



38. Escuela Fagnano - Olona. Esquemas iniciales y cobertizo para Bicicletas – Aldo Rossi. Recuperado de upc.edu/handle/2099/5103

modo que su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu" (Ruskin, 2006, pág. Cap.I)

" El edificio no será, en adelante, un bloque de materiales de construcción elaborado desde afuera, como una escultura. El ambiente interno, el espacio dentro del cual se vive, es el hecho fundamental en el edificio, ambiente que se expresa al exterior como espacio cerrado". (Wright, 1975, pág. 150)

“Un cobertizo para bicicletas es un edificio; la Catedral Lincoln es una pieza de arquitectura, prácticamente todo lo que encierre el espacio en una escala que le permita al ser humano moverse es un edificio; el término arquitectura aplica solo a edificios diseñados con una visión de apariencia estética.” Pevsner, (Torrejón, 2009)

¿Qué es la arquitectura? ¿La definiré, como Vitruvio, como el arte de edificar? No. Hay en esa definición un grosero error. Vitruvio toma el efecto por la causa. Es preciso concebir para efectuar. (Boullée, 1972, pág. 247)

"Arquitectura en sentido positivo es una creación inseparable de la vida y de la sociedad en la cual se manifiesta; es en gran parte un hecho colectivo. (...) Creo que se puede decir que los principios de la arquitectura, en cuanto fundamentos, no tienen historia, son fijos e inmutables, aunque las diferentes soluciones concretas sean diversas, y diversas las respuestas que los arquitectos dan a cuestiones concretas" (Rossi, Arquitectura para los museos, 1970)

Aceptar que la arquitectura se dedica al espacio, que es lo único habitable y que el desarrollo de un oficio, un arte o una ciencia -que medite y produzca en este sentido-, ha surgido no sólo como fruto de la necesidad de superar el problema de la habitación, sino como construcción de naturaleza colectiva,⁶⁷ (Rossi, 1986) (Muntañola Thornberg, 1979) encamina la reflexión en una sola dirección; el espacio no es el medio, sino el fin en sí mismo. Platón, expresaría su preocupación por el espacio y la dificultad de su definición, por medio de una serie de preguntas y afirmaciones que buscan entender lo que él llamaría Khora:

“¿Qué características y qué naturaleza debemos suponer que posee? Sobre todas, la siguiente: la de ser un receptáculo de toda la generación, como si fuera su nodriza. (...) Por tanto, concluyamos que la madre y el receptáculo de lo visible devenido y completamente sensible no es ni la tierra, ni el aire, ni el fuego ni el agua Si afirmamos que es una cierta especie invisible, amorfa, que admite todo y que participa de la manera más paradójica y difícil de comprender de lo inteligible, no nos equivocaremos.” (Platón, 48e-52a) (PLATON, 2010)

⁶⁷ Aldo Rossi: *La arquitectura de la ciudad*. (...) “Concibo la arquitectura en sentido positivo, como una creación

inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta; ella es, por su naturaleza, colectiva”. Pág 60.

En Platón, el espacio, o Khora, es como una entidad exterior y eterna, no puede ser destruida y su virtud es la de recibir todo aquello que tiene un origen, hace pues las veces de receptáculo o habitación de las cosas, este pensamiento, aunque tenga miles de años, está revestido de actualidad, y aun en días de Platón existían otros tantos pensadores preocupados por la naturaleza del espacio, que, en fin, en términos actuales sabemos que únicamente podemos darle forma, mas no crearlo, o sea: no se puede crear espacio, se puede contener. Este concepto ha sido claramente delimitado -aunque no en términos filosóficos- en *El aula sincrónica*, (Armensto Aira, 1993)⁶⁸ dándose a la tarea de definir las estructuras capaces de dar forma al espacio, de contenerlo.

El principal crítico de Platón habría sido Aristóteles, quien desarrollaría una visión del mundo opuesta, en la cual el espacio no es independiente de las cosas precederas, y el conocimiento de estas se logra por medio de los sentidos:

⁶⁸ *El aula sincrónica, un ensayo sobre el análisis en arquitectura*, Tesis Doctoral de Antonio Armensto Aira, tutoriada por Josep Muntañola, trata sobre las diferentes actividades analíticas aplicadas a la composición y el proyecto arquitectónico, en su desarrollo, profundiza en los

“Este espacio que nos rodea, el lugar de los objetos sensibles, único que está sometido a las leyes de la destrucción y de la producción, no es más que una porción nula, por decirlo así, del Universo. De suerte que hubiera sido más justo absolver a este bajo mundo a favor del mundo celeste, que no condenar el mundo celeste a causa del primero. Finalmente, como se ve, podemos repetir aquí una observación que ya hemos hecho. Para refutar estos filósofos no hay más que demostrarles que existe una naturaleza inmóvil, y convencerles de su existencia” (ARISTÓTELES, *Metafísica* 2015, Libro IV)⁶⁹

El Khora infinito de Platón es entendido de otra forma por Aristóteles, que lo llamaría Topos, dotándolo de finitud, con posibilidades de ser delimitado y donde son los elementos que existen los que permiten su captación y comprensión, Muntañola lo definiría de la siguiente manera: *el espacio está en algún*

elementos que hacen posible un análisis estructural del objeto arquitectónico, llegando a grados de abstracción que, en algunos casos, pueden dificultar e incomodar el análisis que se basa en métodos fenomenológicos o de estructuras y analógicas superficiales.

⁶⁹ (ARISTÓTELES, 1873)

espacio, pero no como una cosa está en un lugar, sino como el límite está en lo que lo limita. (Muntañola Thornberg, La arquitectura como lugar, 1996); en otra latitud diferente, Lao Tse utilizaría igualmente el concepto del espacio para definir la funcionalidad de la cosa y diferenciarla de la cosa en sí:

Treinta radios convergen en el buje de una rueda, y es ese espacio vacío lo que permite al carro cumplir su Función.

Modelando el barro se hacen los recipientes, y es su espacio vacío lo que los hace útiles.

Puertas y ventanas se abren en las paredes de una casa, y es el espacio vacío lo que permite que la casa pueda ser Habitada.

Lo que existe sirve para ser poseído.

Lo que no existe sirve para cumplir una función. (LaoTze, 2002)

Obsérvese, pues, que no es una reflexión de arquitectura sino de algo universal, el problema del espacio se encuentra en el centro de la discusión de la teoría del universo, de la teoría del cosmos y de la teoría de la vida, es decir, las cosas solo existen en el espacio, y es éste, concretamente, el pináculo del pensamiento de la arquitectura, “*El concepto del espacio como*

*factor distintivo de la arquitectura, como motivo de su conformación, está implícito en el pensamiento de Kant, de Hegel, en la teoría dinámica estructural de Schopenhauer, en las meditaciones sociológicas y ambientales de Taine, y explícito en los escritos de algunos filósofos orientales, particularmente en Lao Tse” (Zevi,1969:40)⁷⁰. Así, no es un error pensar que -para dar paso a una reflexión juiciosa de lo que es y no es arquitectura- convenga definir su centro y cierta visión de mundo que permita enmarcar y, hasta donde sea posible, definir los límites y alcances de *lo que es* para cada cual, ya sea el arquitecto, una comunidad académica o profesional de arquitectura. Lo que se pretende decir es que, sin poder pensar en una disciplina que se dedique (más que ésta) a las cuestiones del espacio y que por su naturaleza tenga la posibilidad física de generar conceptos y herramientas tendentes a su control, este *centro de reflexión* también lo es para la filosofía y otras ramas del conocimiento que mediten acerca de la situación del hombre en el universo, y que, como en el caso de la arquitectura, necesiten validación, razón por la cual es comprensible preguntarse: ¿en qué bases se asientan?, ¿cómo interpretan el mundo, como lo*

⁷⁰. (Jordi Gussinyer, 1992) Notas para el concepto del espacio en la arquitectura precolombina en Mesoamérica.

entienden? Afirmar que *Las visiones del mundo comparecen cual mediaciones simbólicas del sentido, así pues, como concepciones de la realidad que se expresan a modo de interlenguajes situados entre diferentes ámbitos de experiencia, (...) daría pie a reconocer la importancia de un marco que explique las acciones y formas de operar en función de un cierto entendimiento del mundo, uno que parte del conocimiento y el sentido común, (...) si bien bajo un cierto principio articulador.* (Ortiz - Osés, 1995)

Resulta valedero decir que: aquello que es arquitectura es un fenómeno difícil de definir y que no por ello deja de ser objeto de definición; en todo caso, parece ser más que una serie de técnicas bien aprendidas o la capacidad de componer o determinar el espacio, parece ser un arte o una ciencia, una filosofía o más que eso. El sentido común apunta en la dirección: que (en aras de la validación de cierta producción) es menester que aquel que produce pueda, en principio, reconocer con autoridad los medios, las técnicas y los conocimientos por medio de los cuales lleva a cabo la obra creada, esto es, que el arquitecto no crea en la arquitectura, por el contrario: que sepa qué es arquitectura; el primer nivel de identificación de lo que hace. Ahora bien, si reconocemos al espacio como el centro de la reflexión en arquitectura, y dicho

centro no lo es solo para ésta, sino para otras tantas, y -más aun-siendo universal, es posible aceptar que deba existir algún elemento en este sistema que dirija coordinadamente el sentido de la labor, un norte que aporte sentido y valor durante el proceso, que cohesione el sistema teórico y no convierta el proceso en un salto al vacío (Sarquis, Producción de conocimiento en arquitectura, diseño y urbanismo, 2008), en otras palabras, una visión de mundo elaborada, aunque no necesariamente reconocida como tal. Pues un sistema teórico verdadero, se enmarca o apoya en una visión de mundo.

Ya sea en la profesión, la investigación o la formación, los nuevos tiempos exigen que, por responsabilidad, la producción arquitectónica contenga elementos que la hagan objeto de validación y reconocimiento, esto es, claro está, si se acepta que no es una obra de arte apoyada sobre el supuesto de la libertad creadora del individuo -el genio creador de Kant-.

Peter Zumthor en el libro *Pensar la arquitectura*, (Zumthor, 2009, pág. 55) dice que *Hacer arquitectura, significa plantearse uno mismo preguntas, significa hallar, con el apoyo de los profesores, una respuesta propia para una serie de aproximaciones y movimientos circulares, una y otra vez (p.55)* (Francesconi Latorre, y otros, 2015). A esta aseveración

podríamos agregar que dicho movimiento circular debe tener un comienzo y sin duda algo que lo impulse, la perpetuidad del mismo resulta de la naturaleza de la arquitectura, en la que no existen dos proyectos para los que apliquen exactamente las mismas preguntas, el inicio es la pregunta de base que Zumthor no aborda completamente, lo da por hecho al decir que se puede enseñar y aprender arquitectura, que se reconoce qué es, cosa menos clara y definida de lo que parece. En cierto sentido, una de las dificultades centrales a la clarificación de cómo enseñar arquitectura y cómo aprender arquitectura está, justamente, en que el sujeto o el programa no construyen una definición con la cual asumir una posición y una responsabilidad. En este sentido, ni siquiera el *imaginario que dice que el conocimiento se transmite y no se produce en clase*⁷¹, sería posible.

Es pertinente entonces la discusión de *qué es arquitectura*, la necesidad de conocer la amplitud de su reflexión central y, por tanto, reconocer en su interior o desarrollar un corpus teórico sobre una visión de mundo que permita cierta comprensión de la realidad, es lo que llevaría a preguntarse: ¿La producción edilicia

que no se asienta sobre bases teóricas como las planteadas, debe ser considerada arquitectura? No necesariamente, como se dijo, son las bases teóricas las que hacen posible la argumentación, y dichas bases se fundan en conocimientos *poiéticos*, del hacer o producir que son equiparables a los de la ciencia, es decir, la ciencia y el arte son formas de conocimiento capaces de aportar elementos importantes de comprensión de la realidad (a pesar de tesis que planteen lo contrario, como deja saber Sarquis, citando a Ferrater Mora: “*el arte no proporciona ningún conocimiento de la realidad, a diferencia de la filosofía y especialmente de la ciencia que se consagran al conocimiento*”, aun con esto, un paso decisivo en la carrera por la validación de la arquitectura, y para su auto reconocimiento, se evidencia en estudios que indican cómo “*se puede tener, entonces, un cierto conocimiento del mundo por medio del arte y es lo que significa decir que el arte es una cierta “revelación del mundo”*”⁷² y que “*Habría desde este punto de vista un conocer complementario al conocer científico o*

⁷¹ En: (Francesconi Latorre, y otros, 2015)

⁷² (Sarquis, Producción de conocimiento en arquitectura, diseño y urbanismo, 2008) citando a WAGENSBERG, Jorge, “ideas sobre la complejidad del mundo” Capítulo 6 “El arte

es una forma de conocer la complejidad” o el principio de comunicabilidad de complejidades ininteligibles. Ed. Tusquets. Barcelona 1985. Págs. 95 a 129

filosófico cuyas fronteras tienden a diluirse.”
(Sarquis, 2008)⁷³

Cuestionarse sobre lo que es, no solo aquello que se produce, sino los medios o el vehículo por medio del cual se produce, confronta al arquitecto con la esencia misma de su profesión o de su práctica. Identificar siquiera la importancia (antes que de campos de aplicación del conocimiento -profesión, investigación, formación-) de la realidad de dos escenarios, no solo vitales, sino en estrecha relación con la producción del mundo construido: *teoría y práctica*. Si la primera pregunta que se debe hacer el arquitecto para enfrentar su labor, es *qué es arquitectura*, la segunda es qué elementos básicos componen o son la base de dicho conocimiento poiético; su identificación permite o hace posible, primero, reconocer que existe una teoría, un conocimiento desarrollado, transmitido, verificable, argumentable y segundo que en los saberes del producir, *ya sea por medio de la poiesis (núcleo duro) o de forma prosaica (el resto de la matriz artística)* (Sarquis, 2008) la relación del objeto creado no tiene sentido sin el objeto de interacción, esto es: La práctica; cualquier producción en

arquitectura, sea esta epistemológica o proyectual, pone su ojos en el individuo como fin último, en este sentido, se prevé un pivote dialéctico entre teoría y práctica que no conviene olvidar.

Finalmente, en un debate que sin duda tiene principio pero no tiene fin, se empieza a esclarecer, en alguna medida la naturaleza de la arquitectura, una que la obliga, como se mencionó, a movimientos pendulares entre estructuras conceptuales, movimientos que, aunque distantes, encuentran centro en el aforismo de *Protágoras (458-410 a.C)* “*El hombre es la medida de todas las cosas; de las que son, de las que lo son, por el modo en que son*”, esta concepción sofista, no puede más que aportar elementos valiosos de comprensión de la realidad, que permite, ciertamente, que la masa del conocimiento de arquitectura oscile sin salir despedida y con un grado de precisión que no tiende a únicos argumentos, sino a la unidad que se puede apreciar en la diversidad.

⁷³ (Sarquis, Producción de conocimiento en arquitectura, diseño y urbanismo, 2008) citando a JIMÉNEZ, José, “Imágenes del Hombre” Ed. Tecnos 1986 Madrid.

EPÍLOGO

A MANERA DE EXPOSICIÓN FINAL, las conclusiones de este trabajo siguen una línea discursiva similar a la presentada a lo largo del texto, haciendo precisiones y resaltando aquellos puntos de vista que han sido considerados de relevancia, así pues, no estarán separadas por números o viñetas, sino como una forma de capitulación.

La elaboración de este trabajo, al no haberse llevado a cabo de manera lineal, sino de forma simultánea, donde cada capítulo tiene en cierta medida vida propia y dialogaba con los demás, ha permitido reflexiones que de otra forma no serían posibles. El excusos, posible de leer al principio o al final, reza el centro de esta tesis: *claramente, el arquitecto debe ser un constructor de su propia disciplina*, y la autonomía la arquitectura es determinante en dicha construcción. Si bien en la educación universitaria al alumno se le dota de ciertas técnicas y conocimiento, la actitud investigativa y el interés por delimitar y comprender el interior de la arquitectura se perfila como de importancia capital, la definición y redefinición constante de los bordes y contenidos de aquello *que es la arquitectura*, y que le lleve a crecer, a la par de una sociedad en cambio constante.

No es extraño ver en la obra diseñada, así como en la construida de Rossi, unas características tanto formales como figurativas que no pasan desapercibidas, de la misma manera, si se contrasta esta producción con lo expresado en la multiplicidad de textos que produjo, se evidencia un nivel, por demás extraño, de coordinación entre estas dos dimensiones, la teoría y la práctica, a esa coordinación, en este trabajo se le ha llamado *Parataxis*, siguiendo a Moneo en algunas de sus reflexiones. Estos niveles de coordinación son, por demás, paradigmáticos y merecen un estudio cuidadoso. Se puede trazar una línea que une elementos de la teoría con elementos formales, ya que, por medio de herramientas claras y definidas, se observa un proceso premeditado.

Diferentes obras teóricas de impacto en el urbanismo hasta el tercer cuarto del siglo XX, enmarcaron el contexto disciplinar de Rossi en lo que se refiere a la intervención de ciudad. Autores como Le Corbusier, De Carlo y Geddes, pasando por Samoná, aportaron reflexiones, teorías e interrogantes a un campo que ya estaba en capacidad de poner en evidencia sus intervenciones en el pasado. Rossi, hizo las veces de sintetizador de intereses, un intérprete que supo recoger con habilidad, no solo las preocupaciones, sino los aportes que sabría adaptar y ver desde dentro de la arquitectura, así que, asumió una reacción de continuidad, en el sentido que los problemas que atiende y las interrogantes que plantea no son nuevas. Rossi se distanció de asumir

el rol de productor de ciudad desde fuera de la arquitectura: un cambio de enfoque, novedoso y paradigmático, que concuerda, en efecto, con la maduración de la cultura urbanística italiana.

Las influencias desde el plano académico, así como desde el socio- político, aportaron importantes criterios y conceptos que colaboraron a la conformación de una visión de mundo clara y definida, de un marco de realidad que, no solo influenció, sino que determinó su forma de asumir el mundo y la manera en la cual la arquitectura debería insertarse, física y teóricamente. Ejemplo de esto es la búsqueda de cientificidad, la arquitectura como superestructura en sí misma, el aporte de la teoría del reflejo en el desarrollo del método analógico, la postura positivista de una disciplina capaz de reflexionarse a sí misma y ver el mundo desde dentro, bajo sus propias leyes, y no desde afuera.

Rossi, reacciona reescribiendo su arquitectura, generando un cuerpo teórico bastante homogéneo y coherente, que pretende y puede revolucionar dentro de sus propios límites, no como un proyecto universal. Los conceptos e idearios gramscianos son de fácil traslación a su teoría, debido a la interpretación del marxismo de forma cultural y artística, no política.

Para acercar la arquitectura a las ciencias y hacer uso de las bondades del método, acuña el concepto de hecho urbano, homologable al concepto de hecho científico, como base de gran parte de su

teoría; esta decisión, desarrollada en *La arquitectura de la ciudad*, (Rossi, 1986) limita la posibilidad de subjetividad y marca un hito dentro de la disciplina, no necesariamente bien acogido por la comunidad con la que se relaciona, sin embargo sí define con claridad un *modus operandi* teórico, influenciado por la necesidad de aportar a la realidad de forma coherente, la práctica.

El rescate y la adopción del análisis y del diseño tipológico, serán el paso consecuente en el proceso teórico-práctico de Rossi (*pues el desarrollo del concepto de hecho urbano, por necesidad de objetividad y consciencia de que los procesos no son sólo formales, figurativos, sino que son espacio-temporales, evidenció que la dimensión del contexto no se limita en ningún caso a un solo escenario, sino que tiene que ver con procesos históricos y de transmisión de contenidos*) ya que, localizados dentro de la arquitectura, son una manera clara de enunciar lo concreto y permanente en la arquitectura de la ciudad, que es verificable, transmisible y replicable.

El tipo es así, la elección que Rossi hace de un enunciado lógico- formal el cual, por su naturaleza: es contenedor de información estructural y segura, y es detectable y rastreable en el tiempo y el espacio.

Aunque la elección del estudio tipológico tiene sin duda importantes impactos en el desarrollo y el enriquecimiento de la teoría de la arquitectura y de la teoría de proyecto, su importancia dentro de la

práctica no es menor, pues es una herramienta, tanto analítica como proyectual, es transversal dentro de la arquitectura. Sin embargo, es claro que su existencia y adopción no define el uso que se haga de ella, por lo que parece necesaria una herramienta capaz de poner a dialogar el pasado y el presente, los contextos diferentes, momento en el cual la analogía aparece como mecanismo de control, uno que limita y expande a su vez las posibilidades y la administración de la información.

Esta ruta crítica de la teoría-praxis de Rossi, presenta la construcción y el desarrollo de una visión de mundo que, tanto por sus influencias como por virtud de su propia práctica, dirigió y enfocó la forma de operar; estas visiones de mundo, como se ha dicho, no son una afiliación literal, sino evidente en la forma de operar. El contextualismo, como visión que direcciona la etapa analítica de la arquitectura, ya que implica la necesidad de vincular los objetos y los fenómenos en el tiempo, no se verán pues las cosas aisladas sino en el tiempo. El Formismo, constante en los grados de abstracción que limitan el autobiografismo y evidente en la concepción de las formas puras, el uso de partes de arquitecturas, o arquitecturas completas y sus formas con características innatas.

Es un claro aporte de la relación que Rossi llevó a cabo entre teoría y práctica, que:

Es importante que el arquitecto comprenda y estudie los niveles de la realidad: lo real y la realidad, siendo partes de una misma cosa, son el cómo y el qué esencial de una teoría-praxis.

El arquitecto debe ser más que un observador de fenómenos, desconectado de la realidad, social, física, económica, etc., debe ser un actor positivo que interprete con claridad el tiempo en que vive, y por consiguiente, debe traducir dicha comprensión en proyectos que atiendan mejor a lo real.

El arquitecto debe desarrollar mecanismos y herramientas objetivas que pueda utilizar dentro del proyecto, las mismas pueden evitar la constante prueba y error, de tal forma que se comprendan y controlen- hasta donde sea posible por medio de la cognición- los procesos de administración de conocimiento que realiza el arquitecto, tanto dentro del proyecto, como en su interior (imaginación, visualización, copia, recuerdo, proyección).

Todos desarrollan una cosmovisión, la cual es vinculante con la realidad; determinar, conocer y desarrollar ésta, puede aportar positivamente a la comprensión de la realidad, que finalmente permea hacia los procesos proyectuales.

Una mejor relación Teoría-Práctica, exige interpretar el mundo con objetividad y con bases sólidas, se ha evidenciado la pertinencia de una dialéctica constante, tanto entre las

partes del proyecto como dentro de la disciplina con otros intérpretes de la realidad. Es la reivindicación de la autonomía la que hace posible una correcta dialéctica entre la teoría y la práctica, ya que delimita correctamente los límites y posibilidades de la disciplina, acota los campos de acción y le da, finalmente, consistencia a la citada interlocución.

El arquitecto no debe dar por supuesta la arquitectura, pues es una disciplina que necesita, dado su impacto en el tiempo y el espacio, una reflexión constante que alimente la teoría y la práctica

Por último, sin ser menos importante dentro de las ya mencionadas relaciones dialécticas que se han evidenciado en los procedimientos de Rossi, es importante reconocer el estatus general y la posición de la crítica dentro del proceso de proyecto, en general, en la obra de Rossi, tanto escrita como arquitectónica sale a la luz el carácter homogéneo de su obra, dentro de la cual, en buena medida, la crítica al *Movimiento moderno* centró el discurso, lo orientó, sin dejar de reconocer, que es una crítica en absoluto estéril, es decir, que alimenta el proyecto, ayuda sintetizar constantemente, concentrado las actividades hacia las que debería encaminarse la disciplina, haciendo que la teoría y la práctica no se desarrollen aisladamente (Martí Arís, 2005, pág. 19), he aquí pues, la crítica pura y con razón, que es la única posible si se destaca el papel del tipo y de la

analogía en el proyecto de arquitectura, *Una que pretende reproducir, en la medida de lo posible, el proceso mental que ha seguido el artífice para producir la obra, una crítica que se interesa ante todo por el cómo, (...)* (Martí Arís, 2005, pág. 18)

TRABAJOS CITADOS

- Adorno, T. (2004). *Minima Moralia*. AKAL.
- Adorno, W. T. (1998). MINIMA MORALIA. Buenos Aires: Taurus.
- Andriello, V. (2014). La ciudad vista a través de los ojos de los "otros". En *Clasicos del urbanismo moderno* (págs. 162 - 179). Buenos Aires: Bernal.
- Angulo R, J. F., & Rendon P, S. (2012). Realismo ontológico: Breves reflexiones sobre epistemología y educación. *Fermentario*(6).
- Araya, V., Alfaro, V., & Andonegui, M. (2007). CONSTRUCTIVISMO: ORÍGENES Y PERSPECTIVAS. (U. p. libertador., Ed.) *Laurus, Revista de Educación*, 13(24), 76-92.
- Argan, G. C. (1961). El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días. Tucumán, Argentina: NV ediciones nueva visión.
- Argan, G. C. (1969). Proyecto y destino. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- ARISTÓTELES. (1873). *Metafísica*. VF Éditions.
- Armensto Aira, A. (1993). *EL AULA SINCRÓNICA, Un ensayo sobre el analisis en arquitectura*. Barcelona: Departamento de proyectos arquitectónicos de la U.P.C - E.T.S.A.B.
- Azcona, M. (2013). Epistemología y Psicoanálisis: una lectura sobre la concepción freudiana de la realidad. *Revista de Psicología-Segunda época*, 13.
- Ballantyne, A. (2002). *What is Architecture?* London: Editorial matter and selection: Andrew Ballantyne; individual chapters, the contributors.
- Bandini, M. (2014). TYPOLOGY AS A FOR OF CONVENTION. *AA Files (Architectural Association School of Architecture)*, 73-82.
- Bilbao, A., Gras, S., & Vermeren, P. (2009). *Claude Lévi Strauss en el pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires: Colihue.
- Bonfanti, E. (1992). Elementos y Construcción. Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi. En *Aldo Rossi* (págs. 11-34). Barcelona: Serbal.
- Boullée, E. L. (1972). Ensayo sobre el arte. *Revista de ideas estéticas*, 30(119), 243-267.
- Bunge, M. (1969). *La investigación científica. Su estrategia y su filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Calabi, D. (2014). La lección del pasado para la ciudad del presente. En *Clásicos del urbanismo Moderno* (págs. 58-69). Buenos Aires: Bernal.
- Casakin, H. (2004). Visual Analogy as a Cognitive Strategy in the Design Process: Expert Versus Novice Performance. *journal of Design Research*, 4(2), 124.

- Choay, F. (2014). Un estatuto Antropológico del Espacio Urbano. En *Clásicos del Urbanismo Moderno* (págs. 19-32). Buenos Aires: Bernal.
- Colquhoun, H. (2013). Typology and Design Method. (Perspecta, Ed.) *The MIT Press*, 12, 71-74.
- Cousins, M. (2012). La arquitectura y sus pasados. *Arquis*, 1(2), 1-16.
- De Gracia, F. (2012). *Pensar / Componer / Construir*. San Sebastián: Nerea.
- Di Biagi, P. (2014). Introducción. En D. autores, *Clásicos del Urbanismo Moderno*. Bernal.
- Eisenman, P. (2008). *Diez Edificios Canónicos*. New York: Rizzoli International Publications.
- Ferlenga, A. (1992). *Aldo Rossi, Estudios críticos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ferraro, G. (2014). Un manual de educación de la mirada. En *Clásicos del Urbanismo Moderno* (págs. 47-57). Buenos Aires: Bernal.
- Frampton, K. (1994). Reflexiones sobre autonomía de la arquitectura: una crítica de la producción contemporánea. *Criterios*(31), 259-267.
- Francesconi Latorre, C. P., Rojas Quiñones, P., Eligio Triana, C., Quiroga Molano, E., Páez Calvo, A., & Salinas, A. (2015). *APRENDIZAJE, COMPOSICIÓN Y EMPLAZAMIENTO EN EL PROYECTO DE ARQUITECTURA*. Bogotá: Universidad Piloto de Colombia, Universidad Católica de Colombia.
- Francesconi, R. (2011). La forma como contenido: itinerario de una hipótesis sobre el aprendizaje de la composición arquitectónica. *DEARQ: Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*(9), 202-212.
- Freud. (1923). *Conferencia 35: En torno a una cosmovisión*. OC Amorrortu Editores.
- Freud, S. (2003). *Obra Completa*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gabellini, P. (2014). Una crítica de los dogmas del movimiento moderno. En *Clásicos del urbanismo moderno* (págs. 258 - 273). Buenos Aires: Bernal.
- GADAMER, H. (1977). *Verdad y Método*. España: Sigueme.
- García Moreno, B. (2016). *Lógicas de la arquitectura (Precisiones críticas al contextualismo en Pepper, Rossi y Munford)*. Bogotá: Kimppres S.A.S.
- Garroni, E. (2007). *Diccionario de Arquitectura - Voz Creatividad*. (J. Sarquis, Ed.) Buenos Aires: Nobuko.
- Geddes, P. (1915). *Ciudades en Evolución*. Oviedo: KRK.
- Gerosa, P. G. (2014). La Khorapolis y sus constructores. En *Clásicos del urbanismo moderno* (págs. 84-99). Buenos Aires: Bernal.
- Gerosa, P. G. (2014). Las Hipótesis metodológicas del último racionalismo funcional. En *Clásicos del*

- Urbanismo moderno* (págs. 274 - 291).
Buenos Aires: Bernal.
- Gramsci, A. (1977). *Literatura y vida nacional*. Mexico: Juan Pablos.
- Gramsci, A. (2009). OBRAS DE ANTONIO GRAMSCI 5: CUADERNOS DE LA CÁRCEL: PASADO Y PRESENTE (2ª ED.). México: Casa Juan Pablos.
- Gramsci, A., & Tura, J. (1972). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Península.
- Gregotti, V. (1969). *Nuevos Caminos de la Arquitectura Italiana*. Barcelona.
- Gutiérrez, V. S. (2009). LAS DISTANCIAS INVISIBLES. ALDO ROSSI Y WALTER BENJAMIN. *Thémata. revista de filosofía*(41), 372-399.
- Heidegger, M. (1958). *La época de la imagen del mundo*. (Anales de la Universidad de Chile).
- Howard, E. (1965). *Garden Cities of To-Morrow*. The M.I.T press.
- Huxtable, A. (1981). Troubled state of modern architecture. *Architectural Design*, 51, 9-17.
- Infussi, F. (2014). Un Programa de Investigación, Giuseppe Samoná. En *Clásicos del Urbanismo Moderno* (págs. 116-161). Buenos Aires: Bernal.
- Jordi Gussinyer, i. (1992). Notas para el concepto del espacio en la arquitectura precolombina de Mesoamerica. *Boletín Americanista*(42), 183-230.
- Kahn, L. (2002). *Conversaciones con estudiantes*. España: Gustavo Gili.
- Kuhn, T. (1962). *La estructura de las revoluciones científicas*. University of Chicago Press.
- LaoTze. (2002). *TAO TE CHING*. China: Barnes & Nobles.
- Le Corbusier. (1978 (1920)). *Hacia una arquitectura*. poseidon.
- Le Corbusier. (2001). *Cómo concebir el urbanismo*. Buenos Aires: Infinito.
- Lévi-Strauss. (1979). *Introducción a la obra de Marcel Mauss, Sociología y antropología*,.
- López, S. G. (2002). Experiencia, Historia, Memoria. Acerca de una transformación en la Revolución científica. *Revista de Filosofía - Universidad Complutense de Madrid*, 75-111.
- Luque Valdivia, J. (1996). *La ciudad de la arquitectura, una relectura de Aldo Rossi*. Barcelona: OIKOS-TAU.
- Lynch, K. (2008). La Imagen de la Ciudad. En K. Lynch, *La Imagen de la ciudad* (pág. 09). Barcelona: Gustavo Gili.
- Manzanero, A. (2006). Procesos automáticos y asociados de la memoria: Modelo Asociativo (HAM) vs sistema de procesamiento general abstracto. *Revista de Psicología General y Aplicada*, 59, 373-412.

- Martí Arís, C. (2005). *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Martí Arís, C. (2014). *Las variaciones de la identidad - Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Arquia.
- Mazza, L. (2014). Una Lectura Técnica. En *Clásicos del Urbanismo Moderno* (págs. 33-45). Bernal.
- Miro Quesada, L. (1945). *El espacio en el tiempo*. Compañía de publicaciones.
- Monasta, A. (1993). Antonio Gramsci. *PROSPECTS - UNESCO*, 23, 613-629.
- Monasta, A. (2001). Antonio Gramsci (1891-1937). *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, XXXIII, 633-649.
- Moneo, R. (1992). LA IDEA DE ARQUITECTURA EN ROSSI Y EL CEMENTERIO DE MODENA. En *ROSSI, Escritos criticos* (págs. 35-58). Barcelona: Ediciones Serbal.
- Moneo, R. (2004). *Inquietud Teórica y estrategia proyectual. en la obra de ocho arquitectos contemporaneos*. Barcelona: ACTAR.
- Montaner, J. (2011). *Arquitectura y critica en Latinoamerica*. Argentina: Nobuko.
- Motta, G., & Pizzigoni, A. (2008). *La Maquina de Proyecto*. (CIDAR, Ed.) Bogota: Universidad Nacional de Colombia.
- Muntañola Thornberg, J. (1979). *Topogenesis Dos (ensayo sobre la naturaleza social del lugar)*. Barcelona: OIKOS TAU.
- Muntañola Thornberg, J. (1996). *La arquitectura como lugar*. Barcelona: UPC.
- Murillo, M. (2011). LA HIPÓTESIS DE LOS TRES REGISTROS - SIMBÓLICO, IMAGINARIO, REAL - EN LA ENSEÑANZA DE J. LACAN. *Anuario de Investigaciones UBA*, 18, 123-132.
- Ortega y Gasset, J. (1925). Obras completas, Las dos grandes metáforas. *Revista de Occidente*, 2, 387-400.
- Ortiz - Osés, A. (1995). *Visiones del mundo* (Vol. Volumen 22). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Pájaro, D. (2002). La Formulacion de la Hipótesis. *Revista cinta de Moebio. Facultad de ciencias sociales. Universidad de Chile*(15).
- Pepper, S. (1972). *WORLD HYPOTHESES A study in Evidence*. Berkeley: University of California Press.
- Pérez Bernal, M. (2007). Metáfora frente a analogía: Del pudin de pasa al fuego diabólico. *THÉMATA. Revista de filosofía*(38).
- Piña Lupiañez, R. (2004). *EL PROYECTO DE ARQUITECTURA, el rigor cientifico como instrumento poetico. TESIS DOCTORAL*. Madrid: Universidad Politecnica de Madrid, Escuela tecnica superior de Arquitectura.
- PLATON. (2010). *Dialogos*. S.L.U. ESPASA.

- Polesello, G. (2003). Ab initio, indagatio initiorum. Ricordi e confessioni. Scritti scelti su Aldo Rossi. *Care architetture*, 24-25.
- Popper, K. (1967). *La logica de la investigacion cientifica*. Madrid: Tecnos.
- Pozo, J. (2006). *Teorias congntivas del aprendizaje*. Madrid, España: Ediciones Morata.
- Purini, F., & Pizza, A. (1984). *Arquitectura didáctica*. Madrid: Burgos.
- Quesada, L. M. (1945). *Espacio en el tiempo*. Lima: Wiley Ludeña .
- Raffa, C. (2010). Hacia una teoría urbana fundamentada. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades (Universidad de Sevilla)*.
- Raposo, A., Raposo, G., & Valencia, M. (2005). Hacia la remodelación democrática del espacio habitacional urbano. *Diseño Urbano y Paisaje DU&P*.
- Roch Peña, F. (2000). La ciudad Jardín. La urbanidad revisitada. *Ciudades (revista del instituto universitario de urbanística de la Universidad de Valladolid)*(6), 21-33.
- Rossi, A. (1970). Arquitectura para los museos. En GG, *Teoría de la proyectación arquitectónica*. Barcelona: GG. SA.
- Rossi, A. (1975). La arquitectura análoga. *Construccion de la ciudad*, 2(2).
- Rossi, A. (1979). Presupuestos de mi trabajo,. en *común*(1), 35-40.
- Rossi, A. (1986). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rossi, A. (2001). An analogical architecture. *A+U-ARCHITECTURE AND URBANISM*(365).
- Ruskin, J. (2006). *Las siete lamparas de la arquitectura*. Mexico: Coyocan.
- Sabatino, M. (2010). *PRIDE IN MODESTY: MODERNIST ARCHITECTURE AND THE VERNACULAR TRADITION IN ITALY*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.
- Samoná, A. (1947). Lo studio dell'Architettura. *Metron, rivista internazionale di architettura*, 8(15).
- Samoná, A. (1971). *Los problemas de la proyectación para la ciudad. Las escalas de la proyección y la unidad de método*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sarquis, J. (2006). *Itinerarios del Proyecto, Ficción epistemologica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Sarquis, J. (2008). Producción de conocimiento en arquitectura, diseño y urbanismo. FADU-UBA.
- Sarquis, J. (2011). *Arquitectura y Modos de Habitar*. Bogota: NOBUKO.
- Scully, V. (1996). IDEOLOGIA DE LA FORMA. En ROSSI, *Escritos criticos* (págs. 135 -148). Barcelona: Ediciones Serbal.

Sitte, C. (1889). Construcción de ciudades, segun principios artisticos. Barcelona: Canosa.

Sobrevilla, D. (s.f.). LA OBRA DE ARTE SEGUN HEIDEGGER. En D. Sobrevilla.

Tafuri, M. (1964). *Teoria e critica nella cultura urbanistica italiana del dopoguerra*. Roma: Leonardo Da Vinci Editore.

Torrejón, G. (2009). Arquitectura vernácula y movimiento moderno. Le Corbuiser. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*(11), 105-107.

Valdivia, J. L. (1995). *Posibilidades y límites de una ciencia urbana autónoma: La aportacion de Aldo Rossi*. Pamplona: Universidad de Navarra - Escuela Superior de arquitectura.

Wojtas Swoszowska, J. (1980). Aldo Rossi, Architect and theorist. The Dilemmas of Architecture after modernism. *Kwartalnik*.

Wright, F. L. (1975). In the cause of architecture. *Architectural Record*. New York.

Zevi, B. (1972). *Saber ver la arquitectura* (Quinta edición ed.). Buenos Aires: Poseidon.

Zucconi, G. (2014). Un Manual Fallido, Gustavo Giovannoni. En *Clásicos del urbanismo Moderno* (págs. 71-83). Buenos Aires: Bernal.

Zumthor, p. (2009). *Pensar la arquitectura*. Gustavo Gili.

TABLA DE IMÁGENES

1. ALDO ROSSI, IL TRIANGOLO IN ARCHITETTURA. STUDI PER IL MONUMENTO DI SEGRATE 1967 ALDO ROSSI. . RECUPERADO DE: WWW.ARTNEWS.ORG/GIOMARCONI/?EXI=11105	15
2. ALDO ROSSI, MONUMENTO A LOS PARTISANOS, SEGRATE, 1970. ALDO ROSSI. RECUPERADO DE: SISTEMAZIONE DELLA PIAZZA DEL MUNICIPIO E MONUMENTO.....	15
3. CONSTRUYENDO LA CIUDAD, ALDO ROSSI. OLEO 1978. RECUPERADO DE: WWW.MOMA.ORG/COLLECTION/WORKS/82123?LOCALE....	17
4. PILOTES EN GALLARATESE, ALDO ROSSI. NESOS. RECUPERADO DE: WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/NESOS.....	18
5. PILOTES EN GALLARATESE, ALDO ROSSI. NESOS. RECUPERADO DE: WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/NESO.....	18
6. CEMENTERIO DE SAN CATALDO, MODENA. 1971. PLANTA GENERAL, A LA DERECHA EL CEMENTERIO DE COSTA, EN EL CENTRO EL CEMENTERIO JUDÍO Y LOS ELEMENTOS DE LA ENTRADA COMO UNIÓN. RECUPERADO DE: WWW.STUDYBLUE.COM/NOTES/NOTE/N/LECTURE-16/DECK/148.....	19
7. CILINDRO EN EL CEMENTERIO DE SAN CATALDO DE MODENA, ALDO ROSSI. RECUPERADO DE: <i>WHAT REMAINS OF MAN – ALDO ROSSI’S MODENA CEMENTY. EUGENE J. JOHNSON. JOURNAL OF THE SOCIETY OF ARCHITECTURAL HISTORIANS. VOL 41</i>	19
8. PILOTES, CEMENTERIO DE SAN CATALDO. ALDO ROSSI.	20
9. PILOTES, CEMENTERIO DE SAN CATALDO. ALDO ROSSI. PHOTOGRAPER, RECUPERADO DE: WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/WLIOW.....	20
10. CAMILLO SITTE: CITY PLANNING ACCORDING TO ARTISTIC PRINCIPLES (1889). RECUPERADO DE: WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:STÄDTE-BAU_SITTE_1901.JPG..	26
11. DEL LIBRO, GARDEN CITIES OF TO-MORROW BY EBENEZER HOWARD 1898, 1902. RECUPERADO DE: ES.PINTEREST.COM/SHMERSIN/EBENEZER-HOWARD.....	29
12. PETER SMITHSON (1954). ILUSTRACIÓN DE LA SECCIÓN DEL VALLE, BASADA EN EL DIAGRAMA SOCIOLÓGICO DE PATRICK GEDDES.	

RECUPERADO DE:	WWW.SORIATURISMOYMAS.COM/2013/SANTA-MARIA-DE-	
ES.PINTEREST.COM/PIN/461548661785886747	HUERTA-PLANOS-DEL-MONASTERIO-CISTERCIENSE	80
13. VERSIÓN ITALIANA DE LA OBRA DE MARCEL POËTE. 1929.	24. CONVENTO LA TOURETTE, TIPO CLAUSTRO, LE CORBUSIER –	
RECUPERADO DE: HTTP://WWW.EBAY.IT/ITM/LA-CITTA-	XENAKIS, FRANCIA, 1960. RECUPERADO DE:	
ANTICA-INTRODUZIONE-ALLURBANISTICA-MARCEL-	HTTP://HASXX.BLOGSPOT.COM.CO/2011/10/MONASTERIO-DE-	
POETE-EINAUDI-1958-MC7-/231150867191.....	LA-TOURETTE-1957-1960-LE.HTML.....	80
14. LC-BOG: LE CORBUSIER EN BOGOTÁ - PLAN DIRECTOR 1947-	25. PROGETTO DI CONCORSO PER MUNICIPIO, SCANDICCI, 1968.	
1951. EXPOSICIÓN LC-BOG. RECUPERADO DE:	ALDO ROSSI, MASSIMO FORTIS, MASSIMO SCOLARI.	
WWW.A57.ORG/ARTICULOS/RESENA/LE-CORBUSIER-EN-	RECUPERADO DE: HTTP://WWW.FONDAZIONEALDOROSI.ORG	
BOGOTA	81
15. PORTADA, THE IMAGE OF THE CITY, KEVIN LYNCH. RECUPERADO	26. EDIFICIO DE POSGRADOS UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA,	
DE:WWW.METROPOLITANTHEATREPUBLICSPACE.WORDPRESS.CO	TIPO CLAUSTRO, ROGELIO SALMONA, 2000. RECUPERADO DE:	
M/2010/09/12/CRISIS-CITY-LIBRARY	HTTP://LAEVOLUCIONARQUITECTONICA.BLOGSPOT.COM.CO..	82
16. GIANCARLO DE CARLO, VILLAGGIO MATTEOTTI, TERNI, 1968-	27. LOUIS KAHN, MEETING HOUSE, SALK INSTITUTE, LA JOLLA CA.	
1974. RECUPERADO DE:	1965. RECUPERADO DE: HTTPS://S-MEDIA-CACHE-	
HTTP://PROIEKTUAK4.BLOGSPOT.COM.CO/2012/02/GIANCARL	AK0.PINIMG.COM/ORIGINALS/38/10/E8/3810E83227D22BF	
O-DE-CARLO-VILLAGGIO-MATTEOTTI.HTML	3DF48C0280D4F1E3	82
17. ALDO ROSSI. CEMENTERIO DE MODENA, 1978. <i>JUSTFOSTER</i> ,	28. BANESSE HOUSE OVAL, TIPO CLAUSTRO, TADAO ANDO, JAPAN,	
RECUPERADO DE:	1995. RECUPERADO DE:	
HTTP://WWW.PANORAMIO.COM/PHOTO/32521951.....	HTTP://ARCHITECTUUL.COM/ARCHITECTURE.....	82
18. EL PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA SE TERMINÓ EN 1943.	29. ALDO ROSSI, DIBUJOS. RECUPERADO DE:	
BLACKCAT, RECUPERADO DE: HTTPS://IT.WIKIPEDIA.ORG	WWW.HTTP://VEREDES.ES.....	89
19. MARC-ANTOINE LAUGIER – EL MITO DE LA CABAÑA PRIMITIVA.	30. ALDO ROSSI, ARCHITETTURA DOMESTICA, MAYO 1974.	
RECUPERADO DE:WWW.RUARTECONTRACT.COM/MARCANTOINE-	RECUPERADO DE: HTTP://WWW.FONDAZIONEALDOROSI.ORG	
LAUGIER-ARQUITECTURA-BARROCA-A-NEOCLASICA	89
20. PROYECTO PARA EDIFICIO DE VIVIENDAS EN EL BARRIO	31. ALDO ROSSI, ARCHITETTURA DOMESTICA, MAYO 1974.	
GALLARATESE DE MILÁN. 1970, ALDO ROSSI. RECUPERADO DE:	<i>RECUPERADO DE: ALESSI.COM</i>	91
FONDAZIONEALDOROSI.ORG.....	32. ALDO ROSSI, TEATRO DEL MUNDO, 1979. <i>RECUPERADO</i>	
21. ANDREA PALLADIO - BASÍLICA PALLADIANA O PALAZZO DELLA	HTTP://WWW.FRAC-CENTRE.FR	91
RAGIONE, 1549. <i>GIOVANNI GIACONI. RECUPERADO DE: WWW.</i>	33. SECCIÓN DE TEATRO DEL MUNDO - ALDO ROSSI. 1979.	
<i>EPALLADIO.COM.....</i>		RECUP
22. MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE RETUERTA -TIPO CLAUSTRO,	ERADO DE: <i>GREATBUILDINGS.COM</i>	91
ESPAÑA, 1143. DUERO. RECUPERADO DE:	34. PLANTA Y ELEVACIÓN DE TEATRO KARA-ZA – TADAO ANDO.	
HTTP://WWW.LAFRONTERADELDUERO.COM	<i>RECUPERADO DE : GREATBUILDINGS.COM</i>	91
23. SANTA MARÍA DE HUERTA, TIPO CLAUSTRO, ESPAÑA SIGLO XII,	35. GIOVANNI ANTONIO CANALETTO, CAPRICCIO PALLADIANO, (1753-	
RECUPERADO DE:	59). RECUPERADO DE:	
	WWW.PARMABENIARTISTICI.BENICULTURALI.IT	110

36. THE RIALTO BRIDGE, VENICE, ITALY, BETWEEN CA. 1890 AND CA.
1900.1 PHOTOMECHANICAL PRINT. *RECUPERADO DE: LOT*
13434, NO. 248 [ITEM] [P&P] LIBRARY OF CONGRESS. 110
37. ALDO ROSSI. LA CIUDAD ANÁLOGA. (1976) RECUPERADO DE:
[HTTP://WWW.TRACCE.IT/?ID=471&ID_N=32907](http://www.tracce.it/?ID=471&ID_N=32907) 111
38. ESCUELA FAGNAO - OLONA. ESQUEMAS INICIALES Y COBERTIZO
PARA BICICLETAS – ALDO ROSSI. RECUPERADO
DE.UPC.EDU/HANDLE/2099/5103 122